

Tânia Pellegrini

GAVETAS VAZIAS?

(Uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70)

Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, sob orientação do Professor Dr. Joaquim Brasil Fontes Jr.

Ao João, meu companheiro de inquietações.

AGRADECIMENTOS

Não posso deixar de expressar meus agradecimentos sinceros, não apenas formais, a várias pessoas que, de uma forma ou de outra, ajudaram-me a levar a cabo a tarefa que me propus:

Ao Professor Joaquim Brasil Fontes Jr., pela orientação do trabalho, ao mesmo tempo firme e doce, que sempre soube respeitar os meus pontos de vista;

À Professora Marisa Lajolo, pela leitura atenta, cuidada e aguda;

Ao Professor Jesus Durigan, pelo apoio na etapa final;

Aos Professores Antonio Arnoni Prado e Carlos Franchi, pela leitura das proposições iniciais;

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio ao projeto;

Ao João, pelo incentivo carinhoso, sempre;

Ao Fernando, pela leitura inteligente, pelos livros em prestados, pelas sugestões indispensáveis;

À Teresa, ao Humberto, à Ana Lúcia e à Regina, pela leitura e pelos debates, no nosso "círculo literário", que muito enriqueceram minhas reflexões;

À Luíza, pelo estímulo e pela amizade;

À minha filha, Daniela, que sempre soube entender porque eu nunca "tinha tempo para nada".

Campinas, 26 de novembro de 1986.

"O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa".

Walter Benjamin

ÍNDICE

A. UMA ÁREA DE SOMBRA	
1. "Vazio cultural"?	4
2. Narrar e resistir	11
3. Retratos do Brasil	24
4. Literatura e realidade	29
5. Verdade, consciência, alegoria	38
6. Três narrativas	42
B. GABEIRA: O ACERTO DE CONTAS	
1. O que é isso, companheiro?	46
2. Tempo narrado, tempo vivido, tempo a viver	51
3. Lembrança ou memória?	60
4. Eu, narrador e personagem	75
C. VERÍSSIMO: A INESPERADA SUBVERSÃO	
1. O pretexto	
1.1. Criar ou produzir?	82
1.2. Um incidente inusitado	88
1.3. História ou ficção?	95
1.4. Um contador de histórias	99
2. O texto	105
2.1. O espelho e a face	105
2.2. Antares: do mítico e do alegórico	111
2.3. Os mortos e os vivos	118
2.4. O monstro de muitas cabeças	132
2.5. Os mortos na praça: a máscara e a figura	136
3. A narração	
3.1. No espelho, uma face sob a máscara: o autor	150

D. LOYOLA: A UNIDADE PERDIDA	
1. O "boom" de 75	164
2. O caleidoscópio	171
3. O caos, a desordem	177
3.1. O bombardeio	180
3.2. O lixo	187
3.3. Os sinais	190
3.4. O poder	199
4. Os títeres	206
5. Mil pedaços: o narrador	220
E. UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA	
1. Gavetas vazias?	229
F. BIBLIOGRAFIA	
I. Bibliografia geral consultada	243
II. Bibliografia sobre os autores	
1. Érico Veríssimo	248
2. Ignácio de Loyola Brandão	250
3. Fernando Gabeira	251
III. Periódicos pesquisados	252

A. Uma área de sombra.

"Por que o agui e o agora da realidade nacional tão densamente rico pela multiplicidade das contradições em que se debatê a sociedade brasileira de hoje (...) não encontra o romancista que assuma o seu tempo?"

(F. de Oliveira, Opinião, 31/01/75.).

1. "Vazio cultural"?

Nos primeiros anos desta década de oitenta, que já vai a meio, espocaram aqui e ali ensaios⁽¹⁾ que constituem as primeiras tentativas de aproximação, entendimento e/ou interpretação do panorama cultural brasileiro do decênio anterior. Os anos 70 colocam-se, agora, como um atraente enigma a ser decifrado, provavelmente pelo fato de parecerem envolvidos por uma espécie de sombra criada pelas condições históricas e políticas que os marcaram. Delimitar esse período como foco de interesse implica em conferir a ele uma identidade. Tal identidade, parece-me, advém do fato de que os anos 70, na verdade, iniciam-se com o AI5, em 68, e terminam com a anistia e a "abertura", em 79, caracterizando-se, assim, como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as consequências advindas desse fato para a vida econômica, política, social e cultural do país.

Então, por trás da sombra, podem-se começar a delinear alguns contornos, a preencher espaços em branco, a desvendar vultos escondidos, quando um já relativo distanciamento temporal permite ver tudo com olhos um pouco menos perplexos. Folheando páginas e páginas de jornais e revistas do período, à procura de respostas (na verdade, mais de perguntas que de respostas) pude ir percorrendo algumas trilhas, intuindo algumas veredas, chegando às vezes a umas poucas clareiras. Seminários, debates, concursos, publicações profusas, censura, muita censura. Afinal, como

(1) Vejam-se: SUSSEKIND, F. Tal Brasil, Qual romance?, Rio, Achiamê, 1984 e Literatura e vida literária, Rio, J. Jahar Ed., 1985; HOLLANDA, H. B. e GONÇALVES, M.A., Anos 70 - Literatura, Rio, Europa, 1979; Impressões de Viagem, S. Paulo, Brasiliense, 1980; Patrulhas Ideológicas, S. Paulo, Brasiliense, 1980; PEREIRA, C.A. Retrato de época, Rio, Funarte, 1981.

foi a produção da literatura brasileira dos anos 70?

Essa é a pergunta maior que faço ao longo deste trabalho. Espero, no final, conseguir lançar um pouco de luz, tênue que seja, talvez suficiente para identificar algum vulto, clarear um pouco a penumbra que, explicavelmente, cerca um passado próximo demais, ou ainda apontar para uma direção insuspeitada.

A tentativa de entender e analisar esse momento já era patente durante sua própria vigência, como uma preocupação maior a dirigir as atividades de amplos setores da intelectualidade. Nesse sentido, eventos como o Ciclo de Debates sobre Cultura Brasileira, realizado no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, em 1975, constituíram um palco de polêmicas, de reflexões e de prognósticos importantes. Dando início à discussão sobre literatura brasileira, Alceu Amoroso Lima perguntava:

"Sendo a situação cultural de um país resultante de um movimento duplo, objetivo e subjetivo, a quantas anda a cultura brasileira, agora, em relação a essa dupla exigência(...) O elemento subjetivo é a capacidade criadora dos espíritos; o elemento objetivo é o conjunto de circunstâncias sociais, passadas ou presentes, que formam a estrutura exterior e situacional para o desenvolvimento daquela atividade pessoal, criadora e livre" (Movimento, 28/7/75).

A questão colocada ainda hoje é pertinente, quando as primeiras interrogações sobre o período mal começam a ser suprimidas. Dentro do movimento objetivo ao qual se refere Alceu Amoroso Lima, sempre é necessário considerar o peso da vigência do Ato Institucional nº 5, tendo como uma de suas forças motrizes a

censura, institucionalizada ou não, que determinou, em grande parte, os padrões de produção e de consumo de cultura no país.

Escritores, críticos, produtores teatrais, músicos e cineastas envolviam-se em múltiplas tentativas de diagnóstico dos anos que atravessavam, numa espécie de movimento coletivo, desorganizado e um tanto aleatório de resistência subterrânea. Nesse contexto, cito como exemplo o cineasta Gustavo Dahl, que afirmava:

"no momento em que a censura decide o que é bom ou mau para a população, mais que policial, ela passou a ser antropológica. Não é possível deixar de constatar em suas intervenções, tomadas como um todo, uma proposta de comportamento humano, uma filosofia de vida (...) Por inusitado que possa parecer, a censura produz cultura (...) Na sociedade atual, a censura, sempre presente na criação ou na expressão, participa do processo de informação ou elaboração artística, conjuntamente com o produtor de cultura".

(Opinião, 21/3/75).

É uma constatação que pude comprovar em pesquisa realizada em revistas, jornais da grande imprensa e jornais alternativos da década⁽¹⁾. Tal pesquisa forneceu algumas das reflexões bá

(1) Cabe aqui uma explicação sobre as fontes: a escolha destes foi baseada no critério de sua penetração junto ao público leitor, daí Veja, Visão, Isto É, das poucas revistas não especializadas a veicular assuntos relacionados à cultura e a apresentar, entre elas, uma certa homogeneidade editorial. Quanto aos jornais, além dos dois representantes da imprensa paulista (Folha de S. Paulo e O Estado de São Paulo), optei por dois jornais "alternativos" (Movimento e Opinião), pelo

sicas para este trabalho: teria uma estrutura econômica, com sua expressão política e social, peso suficiente para calar a voz da cultura? Teria ela força capaz de minar e destruir as formações inconscientes do fato cultural no âmago de seus criadores? Ou sua força seria apenas determinante de um enfraquecimento, de uma ruptura ou de uma transformação nas formas de expressão cultural? Se é verdade que censura produz cultura, que tipo de cultura pôde ter se produzido aqui, quando ela já continha, na sua gestão, uma visão dupla, a do seu produtor e aquela oriunda do poder?

Também em 1975, Antonio Houaiss alertava:

"o balanço total brasileiro não pode deixar de ser, em matéria cultural, muito pessimista e sombrio. As conjunturas políticas podem agravar esse saldo negativo, podem aumentá-lo. Mas na realidade não podem alterar a essência do processo, que tem sido sempre deficitária".

(Visão, 5/7/75).

Essa referida essência deficitária está ligada, sem dúvida, à peculiaridade assumida pelo fazer cultural, na América Latina como um todo, em que interfere uma série de fatores estruturais que dificilmente podem ser contornados: o analfabetismo, engendrando a inexistência, a dispersão e a fraqueza de públicos virtuais; a falta de meios de difusão e comunicação de cultura (como jornais, revistas, etc); a falta de resistência em face

fato de neles terem passado a colaborar nomes representativos do âmbito acadêmico e cultural, portadores de uma visão crítica dos fatos, na época. Sem contar dados obtidos em outras revistas e jornais, consultados mais aleatoriamente.

das influências externas. Isso tudo sem mencionar, por óbvios, os elementos de ordem econômica, social e política, geradores dos primeiros. Atualmente, podemos arrular ainda a polêmica questão dos meios de comunicação de massa⁽¹⁾.

Ora, toda obra de arte apresenta um duplo caráter, em unidade indissolúvel: é a expressão da realidade, mas ao mesmo tempo a criação de uma realidade que não existe fora da obra ou antes dela, mas precisamente dentro dela apenas⁽²⁾. Então, a arte não é apenas representação da realidade; sendo arte e sendo obra, ela reconhece a realidade e a cria, pois é parte integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade e expressão da produtividade social e espiritual do homem. Existe uma relação dialética entre obra e realidade, entre o sujeito (o artista) e o objeto (a obra), como especificidade da existência humana, que não pode ser reduzida ao condicionamento absoluto da situação histórica dada. Assim, o conceito de arte despreza sua visão idealista e humanista, em que o sujeito representa o papel central e em que a realidade funciona apenas como pano de fundo.

Nessa linha, pareceria correto pensar que, no Brasil, a institucionalização da censura (ou de suas formas mais veladas, como a auto-censura, por exemplo) pode ter ceifado grande parte da produção artística da década em questão, a qual, ou permaneceu em gavetas e prateleiras oficiais ou simplesmente no âmago de seus criadores. Se acrescentarmos à censura o que chamamos de indústria cultural, aqui introduzida a reboque do capitalismo instalado durante o "milagre" brasileiro, teríamos um quadro não

(1) ver: CÂNDIDO, A. "Literatura e Subdesenvolvimento", in América Latina em sua literatura, S. Paulo, Perspectiva, 1979.

(2) KOSIK, K. Dialética do concreto, Rio, Paz e Terra, 1976.

muito alentador para a cultura desse período, calcado sobretudo na homogeneização do produto cultural, que não deixa brechas para a pluralidade de pensamento e para a criatividade individual.

Entretanto, coloca-se aqui uma questão: o que é cultura? Em sentido amplo, seria a produção global da atividade de um povo. Reexaminando tal conceito, percebemos que não se trata apenas de um campo que abrange idéias, artes e costumes determinados por uma história básica; envolve também uma qualidade intrínseca de materialidade, gerada pela práxis humana. Assim, ela não pode escapar à lógica do sistema de vida e de relações sociais de uma dada comunidade. Em outras palavras, dentro do cultural está sempre o econômico: "não se pode conceber a cultura como produto, sem explicar o modo pelo qual ela é produzida" (1).

Dessa maneira, da afirmação inicial de Amoroso Lima fica que o movimento subjetivo gerador da cultura brasileira ("capacidade criadora e pessoal dos espíritos") está contido no movimento objetivo, ou seja, é gestado dentro dele, mas também o influencia, na medida em que "cada elemento da superestrutura de uma sociedade - arte, direito, política, religião - tem o seu ritmo de desenvolvimento que não é redutível a uma simples luta de classes ou da situação econômica. A arte, como comenta Trotsky, tem um grau elevado de autonomia, não está amarrada de forma única ao modo de produção" (2).

Enfocando todos esses aspectos, não me parece óbvio optar pelo "vazio cultural", pura e simplesmente, para definir a década de 70. Há muito mais nuances, as relações são muito mais com-

(1) LINS E SILVA, C.E. "Indústria cultural e cultura brasileira: pela utilização do conceito de hegemonia cultural", in Encontros com a Civilização Brasileira, nº 25.

(2) EAGLETON, T. Marxismo e Crítica Literária, Porto, Afrontamento, 1978.

plexas, não podendo ser estabelecidas em padrões lineares de causa e efeito. Apesar da aparente dominação e/ou manipulação de um Estado militarizado, sobretudo através do aparelho censório, há rupturas e focos de resistência dentro do conglomerado opaco e escuro.

2. Narrar e resistir

A preocupação maior que norteou minhas pesquisas diz respeito, especificamente, aos rumos da literatura de ficção. No Brasil, dentro do controvertido espaço cultural da década de 70, cortada por ventos tão adversos, como se fez a travessia do romance? Em que portos teria ele ancorado, em que recifes teria naufragado (ou não)?

Penso que o cerne da resposta deve ser colocado em termos do papel efetivo que exerceu a censura. Em 1972, numa conferência nos Estados Unidos, só mais tarde publicada no Brasil⁽¹⁾, Antônio Cândido declarava:

"O atual regime militar no Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas (...) Por outro lado, este tipo de manifestação é extremamente dificultado pelo regime, que exerce um controle severo sobre os meios de comunicação. Controle total na televisão e no rádio, quase total nos jornais de maior circulação, muito grande no teatro e na canção; nos livros e nos periódicos de pouca circulação a repressão é mais branda, porque na razão direta do alcance dos meios de comunicação. Além disto, existe em escala nunca vista antes a repressão sobre os indivíduos (...) É

(1) "A literatura brasileira em 1972", in Arte em Revista, nº 1, 1979, pag. 25.

claro que isso afeta a atividade intelectual e limita as possibilidades de expressão. Mas é difícil dizer se influi na natureza e sobretudo na qualidade das obras criativas".

A última frase toca no ponto: até onde se pode falar de frutos da censura no romance brasileiro dos anos 70? Rastreando reflexões de críticos, intelectuais e produtores de cultura do período, pude inferir duas posições discordantes: de um lado, há os que afirmam que a censura teve um absoluto efeito castrador sobre a criação e a expressão artística:

"Alguns velhos guerreiros artísticos tentaram continuar o que haviam começado. Para que? Para quem? Nem eles sabem. No mais, ma rasco, fardões, concursos de contos do vigário, oportunismos de esquerda e de direita, academismos de vanguarda e de retaguarda, uma pseudo-crítica verborrágica que passou de sociologóide a estruturalóide, sem qualquer acréscimo de olfato" (Augusto de Campos a Visão, 11/03/74).

De outro, os que acreditam que o efeito censório foi relativo, tendo sido inclusive muitas vezes usado como "desculpa" para a não criação, devido mais a fatores subjetivos que objetivos:

"A pobreza atual da cultura brasileira não é determinada pela rigidez, pelo burocratismo do sistema. Nada disso (...) Pode-se dizer que a censura serve para reforçar a au-

sência estrutural do pensamento, nos vários setores. Mas é também um âlibi para certos intelectuais não produzirem nada de novo, na da de socialmente significativo".

(Carlos Estêvan, id.)

Ora, a primeira afirmação recoloca a questão da criação literária como reflexo linear e mecânico da estrutura econômica, política e social, ou seja, num dado momento histórico em que predominou a censura, a produção cultural estancou, ou, pelo menos, teve quase esgotado o seu fôlego. Aceitar aprioristicamente tal colocação seria negar o fato de que a produção cultural, e mais especificamente a literária, não deve ser encarada sob o ponto de vista de sua unidade aparente e ilusória, mas ~~som~~^{sim} sob o de sua diversidade material, que seria o indício das contradições materiais (historicamente determinadas) que a produzem e que nela se encontram, na forma e no conteúdo. Os textos literários não são apenas um simples reflexo do momento histórico e de suas injunções, mas, em última instância, o resultado de seu condicionamento.

Franklin de Oliveira⁽¹⁾ coloca uma série de argumentos questionadores dessa primeira posição analisada, perguntando:

"(...) por que só escassamente surgem autores dando desempenho à tarefa fundamental do escritor, que é denunciar seu tempo?"

É ele mesmo quem responde:

"Não se responderá corretamente à pergunta dizendo que a época, ou mais claramente, que a

(1) "Onde estão os romancistas"? Opinião, 31/01/75.

nossa atual circunstância histórica é adversa à genuína criação literária. Aceitar essa explicação importa em admitir que só se pode escrever à sombra íntima do poder (...). Ora, a verdadeira literatura é uma forma de poder, não no sentido do poder coercitivo, mas do poder libertário, da força que plasma, configura, inspira e ilumina a vida e a conduta humanas. O seu poder é o de promover o encontro do homem com as mais legítimas e profundas potencialidades do seu ser, enquanto ente de razão e de beleza".

E acrescenta que o argumento de não ser o momento histórico favorável é "capcioso e historicamente especioso" se se observarem os exemplos da Rússia czarista, da Espanha franquista e da América Latina atual.

"A alienação que marca a literatura brasileira hoje, oscilando entre um experimentalismo gratuito - o dos fazedores de tricô - e um solipsismo de quem considera o mundo uma bola atada ao seu umbigo, discrepa gritantemente da criação literária que se registra e em toda América Latina (...) onde a hostilidade à verdadeira 'intelligenza' é escura tradição".

Creio ser mais pertinente a segunda posição citada, que relativiza os efeitos da censura, mas ela esbarra em outras questões que se referem às formas de produção nas atuais sociedades industrializadas. O ponto mais candente diz respeito à influência

da indústria cultural, que se concretiza com força cada vez maior nas sociedades de consumo.

É evidente que, no Brasil, a indústria cultural, nos anos 70, era sustentada pela ideologia do poder autoritário instituído (e aí recaímos no problema da censura institucionalizada), mas ela possui características próprias à sua existência mesma, como produto do desenvolvimento tecnológico nos países capitalistas em geral. Sua influência, nesse nível, será semelhante em to dos eles.

Assim, o padrão básico de avaliação, nesse tipo de sociedade, é a coisa, o objeto, o bem, o produto, e nunca o homem, que entra num violento processo de reificação e alienação. Dessa maneira, a cultura nunca seria um instrumento crítico de questionamento e contestação do real, mas mero produto de troca. Como diz Eclêa Bosi⁽¹⁾:

"A indústria cultural é um sistema que não se articula a partir do consumidor (no caso, a partir das relações concretas entre os homens na sociedade), mas em função de um público-massa, abstrato, porque homogêneo, nivelado a priori pelas instituições que produzem e difundem as mensagens".

O desenvolvimento da indústria cultural desfaz a oposição clássica entre a cultura erudita e a popular, de um lado, e a cultura de massas, do outro, sendo que as primeiras seriam valorizadas em detrimento da segunda, pois ela criou para si um espaço que interfere nos processos de cultura tradicionais e não apenas os complementa. Pode-se dizer que não

(1) BOSI, E. Cultura de massas e cultura popular, Rio, Vozes, 1978, pag. 49.

existe mais uma linha que delimite essas três formas de cultura: tanto a cultura popular quanto a erudita estão impregnadas de elementos oriundos da indústria cultural, ao mesmo tempo que esta se alimenta delas e as incorpora.

É preciso assinalar, entretanto, para evitar equívocos, que tanto a cultura erudita quanto a cultura de massas são produto da classe dominante e que a interferência da última no campo da primeira se faz mais em termos de incrementar toda uma estratégia de dominação já cristalizada, com meios mais sofisticados, a qual vai incidir diretamente (alterando, mudando, transformando) sobre a produção da cultura popular.

Nesse contexto, a literatura, tida como um modo de conhecimento e de transformação do real⁽¹⁾, também sofre limitações, devido, sobretudo, ao seu estatuto intrínseco, que se evidencia na solução imaginária de contradições ideológicas inconciliáveis na realidade, representando tal solução à custa de deslocamentos e substituições mais ou menos numerosas e complexas.

Parece-me simplista, portanto, submeter a produção romanesca do período em análise ao grifo específico da situação política, econômica e social brasileira, sem levar em conta contingências mais amplas, que dizem respeito ao desenvolvimento da economia capitalista como um todo. Nessa linha, o romance brasileiro da década de 70 está inserido num contexto muito maior, que questiona a existência desse gênero atualmente, enquanto expressão típica da burguesia e, como tal, terá características de transformação, de renovação, de inovação, que se referem à sua especificidade brasileira e à sua generalidade universal.

O conjunto das estruturas do romance, afirma Ferenc Fêher, "comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da

(1) VERNIER, F. L'écriture et les textes, Paris, Ed. Sociales, 1974.

construção específica de uma sociedade social concreta (o capitalismo) e traços que caracterizam todas as sociedades dessa espécie"⁽¹⁾. Ainda de acordo com o seu raciocínio, "o capitalismo, que desenvolveu suas estruturas formais e as impôs frente a outras mais antigas (a epopéia), devido à sua própria crise torna cada vez menos possível sua realização num nível mais elevado e rico em valores".

Nesse quadro inicial e mais ou menos genérico, puderam-se ir inserindo alguns dados mais concretos e objetivos, a partir das pesquisas efetuadas nos jornais e revistas já mencionados, referentes ao período em estudo.

Em primeiro lugar, as tão propaladas "gavetas vazias" encontradas após a atenuação (não se pode dizer desaparecimento) da censura institucionalizada apresentam-se, na verdade, cheias de interrogações como as que vim colocando até aqui. Percebe-se já que há muita coisa por baixo do chamado "vazio cultural": um fervilhar subterrâneo de idéias, de questionamentos, uma espécie de não-conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçam; ao lado disso, um crescimento notável do mercado editorial, inflado por um sem-número de obras de autores anteriormente atantes, de novos e de novíssimos, além da afirmação do conto como gênero narrativo de maior evidência, ao lado do florescimento da chamada "poesia marginal"⁽²⁾.

É bem provável que tais elementos, o florescimento do conto e da "poesia marginal", explicitem, no contexto, a interiorização da indústria cultural no seio da produção literária; o

(1) FÊHER, F. O romance está morrendo?, Paz e Terra, 1972, pag. 12.

(2) Está fora do âmbito de minhas preocupações uma análise da "poesia marginal". Apenas menciono o fato, pois é parte do processo em foco.

conto, enquanto adequação, pela sua rapidez e imediatividade estrutural; a "poesia marginal", além disso, também enquanto negação, por tentar ficar "à margem" dos esquemas empresariais de divulgação.

Um olhar superficial sobre este panorama poderia dar a impressão de um grande desenvolvimento da nossa literatura, apesar e à revelia do momento histórico. Mas, já em 1971 (passados apenas três anos da decretação do AI 5), a revista Visão, tentando fazer um balanço cultural do ano de 1970, afirmava que muitos intelectuais manifestaram sua decepção e pessimismo em relação ao passado recente e preocupação com o futuro, embora se entrevissem alguns "focos de resistência". Antônio Houaiss afirmava:

"Supor que a produção da autopenção brasileira se imobilize é, aos meus olhos, impensável. Naturalmente que o processo vai comportar muito mais o aparecimento de formas narcisísticas, de todas as formas escapistas. Mas elas se irão elaborar. Eu pergunto: quanta coisa da cultura não estará sendo amalhada aqui no Brasil, e que pode espocar, tão pronto o simples desaparecimento do AI 5 ocorrerá? (05/07/71).

Tal pergunta, atualmente, pode apenas começar a ser respondida, devido à complexidade do processo que, de alguma forma, ainda não findou, pois nos restam suas conseqüências, em todos os níveis. Entretanto, há fatos básicos que devem ser considerados: o AI 5 desapareceu, com efeito; a produção cultural tomou novo alento e muita coisa brotou das "gavetas"; os próprios

dados acima citados (crescimento editorial, novos autores, afirmação do conto, etc.) são confirmação disso. O que importa verificar, então, é o verdadeiro significado desses dados objetivos em termos de que características da época em estudo eles representam.

De acordo com Geraldo Mairink (Veja, 13/13/78), em artigo sobre os efeitos do AI 5 sobre a cultura brasileira, por ocasião da revogação daquele:

"O AI 5 teve uma influência não apenas externa (proibindo obras), como interna (encravada no corpo dos artefatos culturais produzidos) ao forçar uma linguagem cabalística de sinais trocados, de segredos indecifráveis (...). No entanto, o fermento estético do Ato secou depois de 1975, quando a 'fachada modernizante do país arcaico' (já nesse momento entre aspas) mostrou que os filmes brasileiros eram campeões de bilheteria no mercado nacional, que as telenovelas em cores passaram a ser a linguagem viva e o ópio de milhões de brasileiros, que a censura desapareceu de imprensa escrita e que o mercado fonográfico tornou-se o 5º do mundo. O triste país espiritual de 1968 acorda então com um suporte material que evidentemente nada tem a ver com a qualidade da produção, mas que permite a sua existência e saúde". (o grifo é meu).

As afirmações de Mairink materializam-se literalmente nos dois elementos antes citados: o surpreendente crescimento

editorial quantitativo (tanto mais surpreendente quanto o fato de que, no Brasil, dos 90 milhões de habitantes de 1970, apenas 50 mil tinham acesso à produção cultural⁽¹⁾) e a proliferação do conto, os quais, na verdade, estão intrinsecamente ligados, na medida em que a popularidade do conto, alimentada por inúmeros concursos, criou toda uma indústria editorial, a ponto de deixar de ser criação literária para se tornar produto econômico⁽²⁾, ao lado, sobretudo, dos "best-sellers" estrangeiros, que passaram a dominar o mercado.

A respeito do conto, não posso deixar de considerar a opinião de Antônio Cândido, que explica o seu crescimento por outros fatores, além dos de interesse puramente material; ele afirma que o conto, por ser uma "forma fluida e desmontável", ainda não alcançou a plenitude equivalente a dos gêneros tradicionais, como o romance, e serve muito bem às fases de transição, de experimentação e de grandes tentativas, como a que se atravessa hoje, especificamente em literatura. Acrescenta:

"Talvez o gosto pelo conto reflita o profundo reajuste da literatura como linguagem. Hoje não há mais gêneros literários. Esta crise nos gêneros favorece no escritor o gosto de uma liberdade desejada mas incômoda, pois, não havendo a espora dos gêneros literários fixos, torna-se necessário descobrir até certo ponto o próprio enquadramento; (...) o es

(1) SCHWARZ, R. "Cultura e Política 1964-69", in O Pai de Família, Rio, Paz e Terra, 1978.

(2) "Então, o 'boom' do contista... ora, o 'boom' do contista! Aconteceu que algumas editoras resolveram eacreditar que o escritor brasileiro vende, no caso, os contistas. E os livros dos contistas venderam". SILVA, A. in HOLLANDA, H. B. Anos 70 - Literatura, cit., pag. 24.

critor está entregue à sua própria liberdade. Daí não apenas a possibilidade, mas a necessidade de experimentação. Nesse panorama, o conto tem uma grande virtude: ele pode ser tudo o que o autor quiser (...). O conto é curto e se encaixa perfeitamente dentro do espírito moderno, de muita rapidez, mantendo o elemento ficcional do romance, sem o compromisso da extensão. E, porque permite uma grande injeção de poesia, é uma forma mais ou menos ideal para fases de experimentação". (Veja, 15/10/75).

Partindo dessas observações objetivas, porém gerais, na quilo que se refere, em ordem aproximativa, à literatura como cultura, em seguida à ficção, incluindo o conto, pude compor um quadro de abordagem inicial a respeito do romance, ponto de interesse central. Com base no critério da recepção das obras pelo público e pela crítica⁽¹⁾, foi possível entrever a existência de alguns momentos expressivos que, a meu ver, representam "focos de resistência" dentro do panorama da década. Antes de explicitá-los, é interessante fazer algumas considerações sobre o que se poderia tomar como "foco de resistência".

O pressuposto de que qualquer forma de arte, incluindo a literatura, é um modo de apreensão, de conhecimento, de trans-

(1) "... le critère le plus simple, en dehors de l'intuition du critique et de l'examen systématique de toute la littérature, travail colossal et presque impossible à faire individuellement, paraît être celui du 'succès de librairie' et de 'succès auprès des éditeurs', ce qui, dans certains pays où la vie intellectuelle est contrôlée par des organes gouvernementaux, a aussi son sens, car il indique quelle orientation l'Etat voudrait donner à la culture nationale". (Gramsci dans le Texte, Paris, Ed. Sociales, 1975. p. 650.)

formação e criação da realidade (implícito no seu caráter inescamoteável de práxis humana) incide na presença de uma função necessária e revolucionária, na medida em que corresponde a essas mesmas necessidades específicas. Em uma sociedade de classes, porém, a arte tem outra função, que lhe é imposta pela classe dominante: a de ser mais um instrumento de dominação.

O antagonismo entre essas duas funções é evidente, desde que a primeira delas pode tornar a arte cada vez mais subversiva, no sentido de que explicita as verdadeiras contradições sociais. Devido a isso, principalmente na América Latina, por motivos óbvios, cada vez mais a classe dominante foi sendo levada a instaurar um aparelho repressivo com objetivos explícitos ou não, de tentar amordaçá-la ou, pelo menos, de limitar seu campo de ação e seus efeitos. Essa tentativa de amordaçamento ou limitação realiza-se das mais variadas formas, desde as mais evidentes, como a censura pura e simples, até as mais sofisticadas e sutis, incluindo a cooptação de intelectuais e produtores de cultura que, devido à pressão, acabam optando por formulações culturais "neutras", socialmente assépticas, buscando o "intimismo à sombra do poder", ou seja, não mais discutindo os fundamentos desse poder à cuja sombra são livres para cultivar a própria "intimidade". Isso contribui para uma apologia indireta do status quo, na medida em que afasta da ótica da arte suas contradições intrínsecas ⁽¹⁾.

Nesse quadro, creio que um "foco de resistência", em literatura (em que pese o desgaste da fórmula), seria o texto que exteriorizasse elementos não neutralizadores das reais contradições da nossa sociedade e do momento histórico em questão,

(1) COUTINHO, C.N. "Cultura e democracia no Brasil", in Encontros com a Civilização Brasileira, nº 17, 11/79.

desvendando a arbitrariedade do sistema lingüístico e estético instituído⁽²⁾ e tentando esboçar linhas de uma outra ordem.

(2). "Tout 'texte littéraire' ... a une double fonction que désigne la particularité de son statut. C'est à la fois une oeuvre de langage - et en tant que tel il est soumis à un réseau de normes variable, qui régit à une époque donnée tous les écrits (ou oraux) - et une oeuvre d'art, ce qui le fait dépendre également d'un autre réseau de normes, celui qui à une époque donnée régit les critères du 'Beau'". VERNIER, F. op. cit., pag. 81.

3. Retratos do Brasil

Neste ponto, é importante que nos detenhamos um pouco sobre uma questão fundamental para a compreensão efetiva da literatura brasileira, desde as suas origens: a do retorno constante e cíclico do naturalismo como processo narrativo⁽¹⁾. Com efeito, essa permanente retomada corresponderia a uma necessidade intrínseca de descobrir para si, país colonizado e dependente, uma forma de expressão que lhe conferisse a ilusão da integridade de uma cultura verdadeiramente nacional, sem levar em conta, porém, a interação de elementos diversos e o número inesgotável de fatores que entram na constituição de uma realidade nacional, elaborando-se a cada momento uma síntese vaga e abstrata.

Na verdade, toda a problemática da cultura e, consequentemente, da literatura brasileira (incluindo aqui a latino-americana como um todo) está ligada ao modo específico do desenvolvimento do capitalismo entre nós. Durante todo o período de formação e desenvolvimento de uma cultura que se queria brasileira, os pressupostos da formação econômica e social do país estavam no exterior. A cultura autóctone que aqui existia, anterior à colonização, sucumbiu ao poderio do impulso mercantilista, que trazia no seu bojo a "cultura universal". Esta, pelas injunções próprias da nossa formação econômica e social, passou a ser, aqui, assimilada gradualmente por uma ou mais classes, passando de algo potencialmente a efetivamente interno⁽²⁾.

Então, a trajetória da literatura brasileira tem sido marcada pela busca de uma identidade, como forma de superar as origens européias⁽³⁾. Essa busca percorreu caminhos diversos, mas

(1) ver: SUSSEKIND, F., Tal Brasil, qual romance?, cit.

(2) ver: COUTINHO, artigo cit.

(3) ver: CÂNDIDO, A. Formação da literatura Brasileira, São Paulo, Martins Ed., 1969, 2 vol.

perseguiu sempre um objetivo bem definido: a familiaridade do conhecido, das raízes que assegurem a permanência e a continuidade. A diversidade de componentes étnicos na formação de uma cultura que se quer brasileira gerou, desde sempre, essa procura angustiada, em virtude de uma espécie de complexo de inferioridade frente à metrópole, antes, e aos países desenvolvidos, depois. Em outras palavras, a dependência cultural foi sendo implicitamente reconhecida e, ao longo do tempo, mudaram-se apenas as perspectivas em relação a ela. Passou-se, de forma gradativa, da idéia de "país novo", do início da colonização, com todo um futuro a construir, para a consciência "amena" do atraso, devido à penúria da infraestrutura econômica; e, finalmente, para a consciência "catastrófica" do subdesenvolvimento⁽¹⁾, já em pleno capitalismo imperialista.

Daí a volta dos "retratos do Brasil", em pinceladas coloridas e minuciosas que, mais uma vez, repete-se na literatura dos anos 70, agudizada por todo um contexto sócio-político repressivo, o qual, além de tudo, colocava imperiosamente a necessidade de resistência à aniquilação representada pelo entrave à livre expressão da cultura e da literatura nacionais, tão enfatizadas ao longo do tempo.

Acredito, porém, que, nesse momento específico, considerar a presença da estética da verossimilhança como necessidade de afirmação da nacionalidade não esgota o problema. As tentativas de explicação enveredam por outros caminhos.

Flora Sussekind afirma⁽²⁾ que os textos de "denúncia" ou de "resistência" que vieram à luz, no período, de uma certa forma colaboram com o sistema:

(1) ver: CÂNDIDO, A. "Literatura e Subdesenvolvimento", etc.

(2) in Literatura e vida literária, cit., pag. 27.

"Isto porque servem ao mesmo senhor: ao interesse de representar literariamente um Brasil. E até o negativo da foto interessa à Política Nacional de Cultura. Em positivo ou negativo, o texto retrato tende a ocultar fraturas e divisões, a construir identidades e reforçar nacionalismos pouco críticos".

Ora, essa argumentação parece não levar suficientemente em conta a questão dos conteúdos veiculados por essa literatura. Como podem interessar ao sistema denúncias, camufladas ou não, sobre a sua atuação, sejam elas moldadas ou não pela ótica naturalista? Como pode interessar uma foto em negativo se, durante todo o tempo, a censura se preocupou em abafar qualquer tipo de denúncia, a ponto de censurar a própria censura?⁽¹⁾ Os poucos textos que conseguiram furar o bloqueio, devem-no ao fato de terem recorrido a fatores como o prestígio internacional de alguns autores, o pouco alcance da literatura em relação ao público, o sucesso da obra no exterior, antes de ser aqui publicada, etc.

O retrato em negativo revela, contra a vontade oficial, o lado escuro, apagado, oculto, que é na sua própria essência, uma mancha indelével sobre a face do país em "franco desenvolvimento". A integridade da foto perde-se na substituição da luz pela sombra, pois os contornos se esbatem, as linhas se esfumam e os traços tornam-se assustadoramente irreconhecíveis. Interessam, sim, os retratos positivos gestados à sombra íntima do poder, em tons vibrantes de verde e amarelo, temperados na coopta-

(1) "5/2/74 - 22h30 - Estão proibidos comentários, transcrição de matérias sobre apreensão, suspensão, censura prévia e outras medidas legais, preventivas e repressivas adotadas contra editoras, livros, revistas, jornais e televisões". Folha de S. Paulo, 5/3/78.

ção e no dúbio incentivo à cultura.

Lendo a maioria dos estudos a respeito da narrativa dos anos 70, fica-me a sensação de poder sentir, entre linhas, um certo desdém, um teor quase pejorativo, uma certa tentativa de minimização apriorística, patentes em expressões como "síndrome do terror", "bufonarias da tortura", "neurose de heroísmo e equivalentes. São expressões que se prendem sobretudo ao conteúdo dessa literatura que se fez apesar e por causa (?) do contexto e que reflete a opção pelo referente biográfico ou social. É uma literatura que estabelece com o leitor uma cumplicidade imediata, devido à qual ele pode "ver" imagens minuciosamente elaboradas, "ouvir" vozes que lhe contam segredos até então ocultos, informações proibidas e transgressoras, mediados por procedimentos narrativos aparentemente conservadores, que parecem manter a velha tradição dos "retratos do Brasil".

No entanto, cabe aqui uma observação: toda realidade gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escritura que lhe são próprios. Há uma correspondência entre texto e contexto; a linguagem nunca deixa de ser um fato real, entre outros tantos fatos igualmente reais. Como já disse Barthes⁽¹⁾, a escritura é um ato de solidariedade histórica; a língua e o estilo são objetos, mas a escritura é uma função: constitui uma relação entre a criação e a sociedade.

Nesse sentido, não é de surpreender que se detectem, na última década, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando à inovação e à experimentação lingüística, porque a premência era outra: resistir, documentando. A divulgação de "conteúdos" tornara-se uma questão de prioridade tática em relação

(1) BARTHES, R. O grau zero da escritura. São Paulo, Cultrix, 1974.

às preocupações com a linguagem.

O ponto crucial dessa questão parece-me repousar no fato de que esse tipo de narrativa, geralmente de cunho político, representa um gênero novo (ou gêneros), ligado às injunções próprias da nossa situação histórica e que extrapola os velhos esquematismos forma/conteúdo. É uma narrativa de novo tipo, correspondente a um momento histórico específico, que instaura uma nova modalidade de linguagem (evidentemente inserida dentro de uma tradição) e vem permeada de características que não podem se adequar aos cânones de uma crítica normativa, gestada em outro tempo e em outra realidade.

4. Literatura e realidade

Na verdade, toda essa problemática está baseada sobre uma questão mais ampla: a da necessidade de redefinição do conceito de literatura no Brasil, hoje. Este é um tema complexo, que corresponde a um claro estímulo da nossa situação histórico-social atual e a chave para compreender melhor o período que analisamos.

A noção de literatura como totalidade fechada em si mesma, que fornece uma versão em imagens da totalidade social, através da unidade entre a essência (o conteúdo) e a aparência (a forma) e cuja dimensão correta far-se-ia em termos de realismo/não realismo não dá mais conta da multiplicidade de indagações que vem sendo suscitada nos últimos tempos: nessa linha, mito menos eficaz é a concepção do literário como oposto ao não literário, com base num esquema dualista que incorpora uma presuposta "essência" da criação artística.

Conceitos como esses ignoram um dado de extrema importância, que é a função de mediação entre os elementos de produção e de consumo da obra e o processo através do qual ela passa de projeto de recepção a objeto de uma recepção determinada. Nesse sentido, é somente encarando a literatura inserida num processo cambiante de produção e de recepção que se pode compreender a necessidade da redefinição do seu conceito; ou seja, é o processo de mudança de função o que determina verdadeiramente essa redefinição⁽¹⁾.

É impossível não considerar, para tal mudança, a força propulsora do processo social na América Latina, que vem co-

(1) Para a análise da questão da mudança do conceito de literatura, tomo por base RINCÓN, C. El cambio de la noción de literatura, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

locando em xeque a noção substancialista de literatura, vital para que esta mantenha seu estatuto tradicional, conferido pelas classes dominantes. É óbvio que os meios de comunicação de massa e o aperfeiçoamento das técnicas de produção têm aí um importante papel, mas o fator determinante é o aparecimento de obras que exigem uma nova relação com o leitor e, ao mesmo tempo, demonstram que o texto literário não é aquele constituído exclusivamente na e através da linguagem e que a literatura não é apenas a produção de ficções, mas de efeitos específicos.

Esses efeitos derivam do princípio de recusa à noção de "obra" como unidade, como totalidade completa, auto-suficiente e perfeitamente acabada, pois ela resulta do conflito e da contradição de vários processos reais superpostos, que não se anulam dentro dela, a não ser em condições imaginárias. Ou seja, o que produz o texto literário é fundamentalmente a eficácia de uma ou mais contradições ideológicas representadas lingüísticamente. Ora, a própria linguagem literária não é exterior aos conflitos ideológicos; não aparece "como uma roupagem, como um véu neutro e neutralizador que viria depois redescobrir as palavras"⁽¹⁾; ela não é secundária, mas constitutiva, já implícita na produção. Além do mais, a linguagem remete sempre ao mundo e isto leva a pensar em que sentido se pode dizer que a literatura é especificamente ficção. Ela o é, não apenas como criação de uma certa imagem do real (nunca independente e original), mas também como produção de uma determinada realidade material (o texto) que provoca, por sua vez, determinados efeitos sociais e ideológicos (ligados ao consumo e à produção de outros discursos ideológicos, como os da crítica, por exemplo). Em suma, são os mesmos confli-

(1) BALIBAR, E. e MACHEREY, P. "Sur la littérature comme forme idéologique", in Littérature, 13, Paris, Larousse, fev. 1974, pag. 39.

tos ideológicos, resultado das mesmas contradições históricas que produzem a forma do texto e a de sua crítica.

A pretensa independência do campo estético, sua valorização como espaço privilegiado e único para a captação da totalidade, assim como a autonomia do escritor, consistem na reiteração de ideologemas surgidos na Europa do século XIX, como resposta ao avanço do capital e da conversão da obra de arte em mercadoria⁽¹⁾.

Portanto, é necessário encarar a produção da literatura como uma parte específica da prática social de escritura e leitura, materialmente enraizada na força configuradora da história; dessa forma, ela está inserida num processo de criação de formas e de mundo imaginários, como princípio constitutivo do real e não como reflexo dele. Não existe uma relação causal entre realidade e obra, mas uma relação dialética, apreendida no plano estético.

O texto literário não pode ser entendido unicamente a partir da ilusão, da aparência de vida e da preocupação com suscitar-las, pois realidade e ficção não estão numa relação de polaridade, mas de reciprocidade, desde que a ficção organiza linguisticamente a realidade vivida, fazendo-a comunicável.

Cabe aqui uma pergunta: que é essa realidade (re)organizada linguisticamente pela ficção e tornada comunicável? Só é possível entendê-la se ela for considerada como uma totalidade concreta, ou seja, um todo estruturado, dialético, que se desenvolve e se cria, no qual cada fato é compreendido como um momento do todo. Assim, o fato literário torna-se um fato histórico, na medida em que é examinado como momento de um determinado todo

(1) RINCÓN, op. cit., pag. 19.

e, por isso, tem uma dupla função:

"de um lado, definir a si mesmo e de outro definir o todo; ser ao mesmo tempo produtor e produto; ser revelador e ao mesmo tempo de terminado; ser revelador e ao mesmo tempo de cifrar a si mesmo; conquistar o próprio significado autêntico e ao mesmo tempo conferir um sentido a algo mais⁽¹⁾.

Baseado nessa dupla função, o fato literário passa a ter um caráter também duplo, mas em indissolúvel unidade: expressa a realidade, ao mesmo tempo que a cria; o significado objetivo do fato literário consiste, então, na essencialidade com que, ao mesmo tempo, completa e reflete a realidade.

Dessa forma, a produção literária da última década constitui um elemento significativo particular para o entendimento do momento histórico, porque recria esse momento, definindo-o, revelando-o, ao mesmo tempo que conquista para si o significado único, específico e intransferível de realidade literária, lingüisticamente traduzida. Não é possível, portanto, julgá-la, tendo como critério de valor exclusivo a presença/ausência maior ou menor de elaboração formal, que é apenas um elemento da totalidade concreta⁽²⁾.

Contudo, toda obra de arte cumpre essa função de testemunho ou documento, que está implícita na sua própria gestação, num dado momento histórico; então, uma criação cultural que seja exclusivamente testemunho não é obra de arte. A particula-

(1) KOSIK, K. op. cit., pag. 40.

(2) "A obra de arte - e num certo sentido qualquer obra, e portanto também a obra filosófica e científica - consiste em uma estrutura complexa, um todo estruturado, no qual elementos de variada natureza são interligados na unidade dialética: elementos ideológicos, temáticos, de composição, de linguagem". KOSIK, op. cit., pag. 125.

ridade desta pode consistir no fato de que, independentemente do tempo e das condições em que nasceu, torna-se um elemento constitutivo, esteticamente traduzido, do processo humano-social do qual surgiu, sobrevivendo ao seu tempo, não como duração, mas como atividade criativa de uma práxis humana que vai continuamente re-integrando-a no presente. Isso porque ela sempre exige uma interpretação e sempre cria novos significados.

Uma crítica que não considere todos esses elementos, que não entenda a necessidade de redefinição do conceito de literatura deles e em função de que, em toda a América Latina, "existe a necessidade de articular coerentemente as questões propriamente científicas da crítica, já inquietantes por si, com uma realidade social que não admite a neutralidade de nenhuma atividade humana"⁽¹⁾, não pode dar conta do significado real da produção literária dos anos 70. Alegórica ou testemunhal, memorialista ou jornalística, essa literatura parece dar vazão a uma premência de ocupar um certo vácuo criado pela censura, proibindo a circulação de notícias e informações⁽²⁾; essa foi sua função específica. Desse modo, um critério para sua avaliação deve ser também essa função, pois, ainda segunda Rama "as obras literárias e seus sistemas de pluralidade são signos que remetem, sem exceção possível, a categorias supra-estéticas: o homem, a sociedade, a história"⁽³⁾.

Uma literatura produzida por uma sociedade amordaçada não pode deixar de integrar (enquanto parte de um todo estruturado) os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e dinâmica. O que importa esclarecer é o modo

(1) RAMA, A. "Problemas y perspectivas de la critica literaria latinoamericana", in La novela latinoamericana 1920-80, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

(2) ver: ARRIGUCCI, D. "Jornal, Realismo, Alegoria", in Achados e Perdidos, São Paulo, Polis, 1979.

(3) RAMA, op.cit., pag. 10.

de articulação dessa literatura com essa sociedade, incluindo aqui os mecanismos de produção e de recepção.

Entretanto, nas palavras de Flora Sussekind⁽¹⁾, essa função detectada por Arrigucci assume um caráter menor, sem qualquer sinal de relativização:

"A imagem predominante tem sido a de uma forma de expressão obrigada a exercer quase que exclusivamente funções compensatórias (...). Para exercer tais funções a literatura opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade" (pag. 57).

Ou ainda:

"(...) uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental" (pag. 61).

Esse tipo de crítica é o mais usual em relação à narrativa da última década e Flora Sussekind parece ter sido quem se dedicou com mais acuidade ao tema. Essa crítica, porém, privilegia um determinado conceito de narrativa, assumido como "par ti pris": o de "narrativa de linguagem", cujo itinerário se faz pelo território do jogo verbal, preenche de alusões, de chistes, de elipses, de "humor"; é uma narrativa que expurga qualquer outro tipo, considerando-o "impureza", sem levar em conta que tais "impurezas" representam a formalização do conflito que permeia a própria literatura, num tempo de clausura. Tal crítica tem uma nítida função ideológica: a de tentar neutralizar as reais con-

(1) in Literatura e vida literária, cit.

tradições da sociedade que, de uma forma ou de outra, brotam das alegorias, dos testemunhos, dos romances reportagem, "impurezas", excrescências no universo lúdico dos artifícios lingüísticos. Paradoxalmente, tal posição reproduz a mesma situação de dependência criticada em certos autores ou estilos de época, que só geravam literatura de acordo com moldes europeus, pois privilegia hoje um modelo de narrativa cuja gênese obviamente não corresponde à nossa realidade histórico-social⁽¹⁾.

É como se a literatura fosse um conglomerado unitário, dentro do qual se produzem "algumas discrepâncias comparáveis às que surgem entre pais e filhos"⁽²⁾. Mas, fora desse "círculo iluminado", diz Rama, situam-se sempre zonas marginais, das quais brota toda uma produção que escapa aos cânones estatuídos pelo foco dominante, seletivo, e que atua solidamente dentro da tradição de uma literatura crítica e democrática. Basta lembrar Lima Barreto, por exemplo.

Creio que grande parte da ficção dos anos 70 deve ser inserida numa certa tradição da literatura latino-americana que, por injunções específicas do momento histórico, assumiu um lugar preponderante no gosto do público e da crítica dele contemporâneos, devido à sua função tática de resistência. Tal tradição, no que concerne o vasto continente da América Latina, baseia-se naquilo que já se denominou função instrumental⁽³⁾, de atitude crítica e preocupação social marcantes em relação ao processo histórico das nações. No Brasil, especificamente, há uma tradição que

(1) ver: RINCÓN, op. cit., pag. 31

(2) RAMA, A. Los gauchopolíticos rioplatenses, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, pag. 16.

(3) Cf. PORTUONDO, J. A., citado por RETAMAR, R.F. Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones, Habana, Casa de las Américas, 16, nov. 1975.

pode ser detectada como uma linha sinuosa permeando a produção literária, ao longo de sua formação: a "dialética do localismo ao cosmopolitismo", mencionada por Antônio Cândido⁽¹⁾, a qual oscila de um nacionalismo violento ao mais arraigado conformismo, numa tensão constante entre o dado local (a matéria narrável) e os modelos herdados da tradição européia (a forma expressiva). A preocupação político-social, traço marcante da narrativa dos anos 70, pode ser encarada, a meu ver, como um instante em que o dado local predomina na criação, não mais como resistência ao imperialismo externo, mas à coerção interna, não mais como expressão ufanista da natureza ou como nacionalismo ingênuo e escamoteador, mas como função crítica, instrumental, daquele instrumento que, feito linguagem, rompe a superfície dos fatos e rasga os "retratos do Brasil".

Nessa linha, parece lícito pensar, aquilo que aos olhos da crítica normativa é visto como não literário (ou seja, o relato testemunhal ou a técnica jornalística, por exemplo), na verdade representa uma reelaboração dos meios expressivos tradicionais, reelaboração essa ligada às necessidades específicas da vida social, como a transformação das condições objetivas de produção e de recepção do fato literário. Nas palavras de Antônio Cândido:

"Na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de todos os modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos con-

(1) CÂNDIDO, A. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", in Literatura e Sociedade, S. Paulo, Cia. Editora Nacional, 1980.

siderando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda (...) uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica"⁽¹⁾.

Considerando todos esses elementos, não se pode, então, pensar a narrativa do período em foco simplesmente descartando como excrescente a questão da práxis política que se lhe agregou pois, mais que resíduo, ela chega a ser um signo gerador fundamental e como tal deve ser levada em conta, em virtude dos efeitos estéticos e ideológicos específicos que engendrou, tanto a nível da produção quanto da recepção. Só assim poderá ser encarada como totalidade concreta e não como todo a que se juntam ou do qual se subtraem partes, de acordo com um esquema pré-estabelecido.

(1) CÂNDIDO, A. "Os brasileiros e a literatura latino-americana", in Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, vol. 1, 1, dez. 81, p.68.

5. Verdade, consciência, alegoria

De maneira geral, o contexto dessa ficção está marcado por uma forte presença da literatura mimética, da tentativa de verossimilhança realista que, como vimos, pertence à tradição mais geral do romance brasileiro. É ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição: aproximação com as técnicas jornalísticas e mesmo cinematográficas, utilização de elementos da narrativa fantástica, recurso ao relato autobiográfico. É uma narrativa essencialmente alegórica que remete a uma situação global, extra-texto, às vezes através de um fato ficcional específico, às vezes através de um fato real que se conta.

É como se houvesse uma quase identidade entre a obra e a realidade referencial, a manutenção de uma tênue fronteira entre o mundo real e o ficcional. Essa quase identidade, entretanto, é irrealizável, desde que, na alegoria, a ambigüidade e a multiplicidade de sentidos são traços fundamentais, revelando-se formalmente numa acumulação de elementos significativos e numa fragmentação de sentidos múltiplos.

De acordo com Benjamin⁽¹⁾, o processo alegórico tende ao envelhecimento, pois o objeto alegorizado é incapaz de assumir uma significação própria, de irradiar um sentido, desde que só dispõe da significação que lhe é atribuída pelo alegorista. Através do objeto, o alegorista fala de algo diferente; esse objeto, assim, converte-se na chave de um saber oculto. A cumplicidade necessária para a transmissão desse saber é que, provavelmente, está no cerne da recepção altamente favorável que teve a

(1) BENJAMIN, W. A origem do drama barroco alemão, São Paulo, Brasiliense, 1984.

narrativa dos anos 70.

Todavia, a tendência alegórica dessa narrativa indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial contemporâneo, completamente caótico e estilhaçado. Dessa maneira, a significação alegórica tem um sentido positivo, pois penetrou na forma dessa literatura, determinando sua estrutura, por estar em perfeita sintonia com o momento histórico. Ainda de acordo com Benjamin, o cerne da visão alegórica pode ser significativo apenas nos "episódios de declínio". Então, a desintegração do mundo, engendrada pelo capitalismo, é responsável pelo ressurgimento da alegoria na época moderna ⁽¹⁾. Recorrer ao processo alegórico é renunciar a uma "transparência" do mundo ilusório e enganadora; é basear-se na desvalorização desse mundo ilusório e aparente. Nesse sentido, no da incorporação à forma narrativa dos elementos alegóricos, por estarem em consonância com o momento histórico, acredito que o processo de envelhecimento implícito na alegoria possa ser sustado, pois os conteúdos externos converteram-se em elementos estruturais, atingindo, na obra e com a obra, a totalidade concreta.

O romance brasileiro em estudo, lançando mão da alegoria, denuncia, através desse recurso, o processo de gradual destruição engendrado pela lógica do capitalismo e, dessa maneira, é mais coerente do que se pretendesse criar uma imagem globalizante, através da totalização simbólica. Não é exato dizer que, por ser alegórica, trata-se de narrativa inútil ou menor, pois mos-

(1) in: "Paris, capital do século XIX", Sociologia, São Paulo, Ática, 1985.

tra-se como marca, signo, ao mesmo tempo sintoma e diagnóstico da patologia capitalista contemporânea, notadamente das suas ramificações periféricas, vicejando em meio ao caos, no qual sobrou qualquer vislumbre de autonomia individual e/ou coletiva.

É importante assinalar que esse realismo alegórico instalou-se nas cidades, lugar-símbolo da deterioração empreendida pelo capital, e toma-as como campo temático para suas obras: o caos urbano, a desumanização, a incomunicabilidade, a individualização solitária e inevitável. É também nas cidades que está o público virtual para essa literatura; um público de classe média, ao qual, geralmente, pertence o escritor. Este, assim, torna-se personagem, dá testemunho a partir de dentro e coloca seu ponto de vista particular, não mais apenas o do neutro narrador contemplativo. Ele também não pretende mais "conscientizar o povo", pois já sabe que escrever para o povo é quase uma utopia: tudo o que não passa pela televisão, para este praticamente não existe. O maior destinatário de sua literatura é, então, a sua própria classe, ou melhor, um setor da classe média urbana que, "de um modo ou de outro, é culpado ou cúmplice da mesma realidade brutal de que dá testemunho"⁽¹⁾ e se reconhece enquanto personagem, nas vacilações, inquietações e perplexidades de cada um, o que explica, em parte, a cumplicidade receptiva de tais obras.

Sartre⁽²⁾ diz que a escolha que o autor faz de um aspecto do mundo é que decide quem será seu leitor e que, escolhendo seu leitor, escolhe seu tema. "Assim, todas as obras do espírito contêm em si próprias a imagem do leitor a quem estão destinadas".

(1) ADOUN, J. E. "O realismo de uma outra realidade", in América Latina em sua literatura, cit.

(2) SARTRE, J.P., Qué es la literatura?, Buenos Aires, Ed. Losada, 1976, pag. 92.

Nesse sentido, um dos personagens mais importantes da narrativa em questão é mesmo o próprio autor que, através de seu relato, sai em busca de uma catarse ao mesmo tempo particular e coletiva, junto ao público. Todavia, a procura de purgação, de descarrego, não minimiza por si essa literatura; explica-a, apenas, assinalando mais um aspecto, parte integrante e indispensável da totalidade concreta. É a "consciência da dilaceração", nas palavras de Adoun:

"Os escritores de hoje - também os de antes, mas eles eram simples testemunhas - representam uma camada de uma classe social desgarrada nas juntas da história, apanhada entre a "cultura do subdesenvolvimento" e o subdesenvolvimento da cultura, entre o anúncio das transformações estruturais e a intermitente persistência de regimes de gorilas, entre a aspiração e a luta pelo bem-estar econômico e a alienação na sociedade de consumo já embrionária em alguns de nossos países, e que se debate entre seu afã de justiça e sua circunstância econômica, entre os restos da classe social que rechaça - e não é por se odiar uma classe que se deixa de pertencer a ela - e as muralhas e fechaduras que o impedem de entrar naquela com cujo destino se identifica. E que, além de tudo, tem uma consciência lúcida de sua dilaceração, o que equivale a outra dilaceração.⁽¹⁾

(1) ADOUN, op. cit., pag. 208.

6. Três narrativas

Como vimos até aqui, tentei organizar dados e estabelecer critérios sob cuja ótica examinar o romance brasileiro da última década, em suas imbricações com a realidade, analisando o aspecto de "resistência" e procurando descobrir em que e como ele pode (ou não) cumprir esse papel, o qual, na sua essência, pode ser tomado como uma tentativa de transformação da realidade, na medida em que põe a nu as contradições da mesma.

Dessa maneira, como já disse, pude detectar a existência de três momentos expressivos em que a produção da narrativa de ficção apresenta especificidades próprias. Sempre baseada no critério de repercussão a nível do público e da crítica, deparei com o sucesso de três narrativas com características políticas, que considero ilustrativos desses momentos.

O primeiro deles é Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, publicado em 1971, logo em seguida ao endurecimento político de 68. Essa narrativa traz, embutida no tecido ficcional, a expressão do clima denso e pesado que tomara conta do país. Na minúcia realista, a desenhar fotograficamente caracteres e situações, uma espécie de reconhecimento tático de terreno, de compasso de espera; no recurso ao elemento fantástico, a tentativa de dar conta de uma realidade tornada absurda. Já se entrevê o embrião de um elemento básico da literatura de ficção do período: a preocupação com o momento histórico, com o narrá-lo e inserir-se nele, como uma espécie de "testemunho ocular da história" que se contrapõe à verdade escamoteados fatos⁽¹⁾.

(1) ver: HOLLANDA, H.B. e GONÇALVES, M.A., op. cit.,

Em 1975, foi publicado Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, que acredito típico do segundo momento da década, caracterizado pelo que se convencionou chamar "boom" da literatura brasileira. Um enredo aparentemente banal não consegue disfarçar a sua essência de painel alegórico do estado de violação e desagregação do país, refletido na linguagem totalmente estilhaçada. A violência toma conta do relato, explodindo a estrutura narrativa em fragmentos que se juntam numa colagem delirante. A nível da técnica, que mescla artifícios jornalísticos e cinematográficos (estes, sobretudo na montagem instantânea de situações), esse tipo de romance estabelece uma espécie de compromisso entre a pressuposta objetividade jornalística e o subjetivismo intrínseco ao fazer literário, tornando-se com isso um instrumento para alusões mais abrangentes à conjuntura brasileira.

O terceiro momento, já em 1979, vem marcado por acontecimentos políticos de monta: a revogação do AI 5, a extinção da censura, a concessão da anistia. É a "abertura democrática" propiciando uma aragem de esperança, quando então começam a se abrir as gavetas, a se descerrar armários, a se vasculhar prateleiras, a se escancarar portas e janelas, procurando, perguntando, querendo saber. E uma dessas perguntas é feita por Fernando Gabeira: O que é isso, companheiro?

Na esteira dessa sua narrativa-depoimento surgem muitas outras, todas denotadoras de uma ânsia de "por a boca no mundo", de narrar o inenarrável, o escuso, o sombrio... Esse terceiro momento é o do acerto de contas. O momento que deve vir primeiro, pois foi notadamente a partir da leitura desse livro que todos, a grande maioria, começaram a se questionar sobre o que era, o que foi, o que realmente tinha sido tudo isso que aconteceu e que, de repente, fechou a boca de todos, fechou portas, já

nelas armários e gavetas...

Gabeira foi praticamente o primeiro dessa onda de ex-guerrilheiros, ex-militantes de organizações de esquerda, ex-"cidadãos-comuns-apolíticos-como-quase-todos-os-outros" que se propuseram a dar um depoimento sincero, onde o "leit-motiv" é a perplexidade.

Essas três narrativas foram extraídas de um conjunto muito mais amplo, separadas dele mediante uma série de critérios e um sistema de valores e, portanto, estão representadas como criação isolada. Inseridas novamente no seu contexto de origem, elas permitem encontrar muitas outras semelhantes, que apresentam os mesmos traços (ou quase) com incidência variável, o que permitiu a caracterização dos "momentos" mencionados.

Assim, enveredando pela análise dessas obras, como pontos de apoio aos momentos entrevistados, creio poder acompanhar uma trilha, um caminho que se configurou, no âmago da ficção da última década, como mais que um testemunho, cuja função, além de qualquer outra, foi de resistência, sem que isso significasse ressalva ou demérito, por si.

B. Gabeira: o acerto de contas.

"Mas quem dará o balanço dos projetos humanos que se frustraram, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos?"

(F. Gabeira, entrevista do Pasquim)

"Mil vozes mais autorizadas que a minha vão surgir" (pag. 25).

Há muitas leituras possíveis para O que é isso, companheiro?. Uma, que busca no livro um depoimento pessoal. Outra, que investiga referências históricas. Mais outra, que sai à cata de uma aventura singular. Outra ainda, que procura um acerto de contas com a própria história. Eu, particularmente, vejo nesse livro de Fernando Gabeira um entretecido dessas leituras e acredito que essa é a chave para compreender o sucesso que fizeram livro e autor quando, vindos do exílio, ousaram colocar, num clima de abrandamento político que apenas se esboçava, a (in)conveniente pergunta: "o que é isso, companheiro?".

Esse livro-testemunho-documento-depoimento-memória (não o chamo romance) representou, nesse exato momento, uma fresta por onde espiar um passado recente, tempo vivido, até então vedado. Rasgada a venda, emoção e surpresa suscitadas por tal passado. Num tempo em que as "gavetas vazias" já liberavam filmes, peças, romances e canções censuradas, seu significado vinha ancorado na revisão da História e num desejo latente de avaliar experiências e (re)discutir a realidade brasileira.

Arrefecido o "boom" literário que eclodira em meados da década (e que comentarei adiante, com mais vagar), por volta de 76 ou 77 experimentara-se uma espécie de saturação do mercado editorial e uma recessão econômica que atingiu principalmente a classe média, a maior consumidora de produtos culturais e receptora de literatura. Há quem fale em "crack" literário, que sucedeu ao tão falado "boom". Autores lançados com grande alarde, há

pouco tempo, não conseguem lançar mais nada. As tiragens monumentais, que caracterizaram o momento anterior, caíram para os convencionais três ou cinco mil exemplares. As várias revistas literárias surgidas antes foram desaparecendo gradativamente, assim como os afamados concursos de contos e os espaços abertos à literatura na grande imprensa. O início da "descompressão" política, que culminaria com a proclamada "abertura", parece ter propiciado uma volta da atenção do público para outros produtos culturais que antes estavam rigorosamente controlados, como cinema, música, teatro e principalmente televisão.

Então, em 79, o sucesso experimentado pelo livro de Gabeira foi um tanto inesperado, assim como de outros relatos de significado semelhante ao seu, que apareceram à direita e à esquerda: Memórias, de Gregório Bezerra; O outro lado do poder, de Hugo Abreu; Memórias, do General Olympio Mourão; Tortura, de Antônio Carlos Fon; Nas profundas do Inferno, de Artur J. Poerner; Em Câmara lenta, de Renato Tapajós (este já em 77), etc. ⁽¹⁾. Convém assinalar, entretanto, que o êxito de Gabeira foi muito maior. No horizonte político-cultural do final da década, pleno de questões novas, como as reivindicações populares irreprimíveis finalmente gerando recuos estratégicos do governo; de debates abertos entre as oposições; de posicionamentos divergentes entre a intelectualidade no que se referia às relações entre essa categoria e o poder; da procura de formas alternativas de produção cultural; da hegemonia insofismável dos meios de comunicação de massa, o livro em questão parece surgir como a materialização de um anseio difuso de busca de sentido para o que se vivera e para o que se (re)começara a viver.

(1) Este último foi publicado e depois recolhido pela Censura Federal.

Nesse contexto, o relato de Gabeira irrompe como a fala de um sobrevivente, revelando uma história vivida, mas censurada. A força desse relato reside na sua dimensão memorialista, ou seja, trata-se, antes de tudo, de uma fala da memória, por conseguinte, fala sujeita às falhas que a própria memória pode (ou quer) cometer. Realidade ou imaginação? É esse o impacto: o limiar sutil entre real e imaginário nunca pode ser transposto, pois é uma fala em primeira pessoa. E a dúvida se estabelece: até que ponto a história contada é história vivida? A tênue fronteira entre ficção e realidade se mantém o tempo todo, a tensão entre esses dois polos nunca se rompe e a venda apenas se rasga, não é arrancada. É esse artifício que faz do depoimento literatura, sem a intenção explícita de sê-lo.

O ouvinte dessa fala (o leitor desse relato) a ela se prende desde o início e, ouvindo-a, tem a impressão de enveredar por um caminho proibido, que leva à verdade antes censurada. É a aventura da transgressão, duplamente colocada: do autor, enquanto executor de ações contra o regime, e do leitor, co-partícipe, cúmplice pelo ato da leitura. Nessa simbiose, a explicação do sucesso do livro ⁽¹⁾.

Tal sucesso trouxe no seu bojo, além da denúncia da tortura, um questionamento fundo da estratégia da luta armada no Brasil e do embasamento real da atuação das esquerdas no quadro político da década. Nesse sentido, o relato incomodou tanto a direita quanto a esquerda. A primeira, por motivos óbvios e a segunda por ver colocada com nitidez suas fraquezas e sua dificuldade em considerar a problemática individual no seio da luta de classes. A fala de Gabeira, escorada num distanciamento de dez

(1) O livro permaneceu 86 semanas na lista dos mais vendidos da Veja (Veja, 25/02/81).

anos, põs a nu a contradição existente entre o racionalismo do discurso militante e a perplexidade latente (e reprimida) no âmago de cada um. A propósito, em artigo sobre a questão, Elimiano Gonçalves declara⁽¹⁾:

"O grande mérito do autor é que sua autocrítica, seu longo monólogo, é feito desde a esquerda. Em nenhum momento bate no peito como pecador arrependido que volta aos braços da ordem estabelecida. Continua sendo um subversivo. Sua crítica à esquerda não é amarga. É irônica e carinhosa. Não deda ninguém. Não picha ninguém. Não julga. Argumenta".

Com efeito, em nenhum momento ele nega a generosidade daqueles que entregaram sua vida e se esqueceram de si enquanto indivíduo por um projeto político e social.

Um outro elemento que pode explicar o sucesso da obra, a meu ver, é o fato de ela ter vindo ao encontro de um público específico, a classe média aparentemente apolítica, mas com um potencial de contestação que não mais se enquadrava nos esquemas tradicionais da política da esquerda, mesmo estando exaurido frente ao regime militar e ao autoritarismo das relações sociais que excluem, entre outras coisas, a participação das chamadas minorias. Um público mais ou menos independente, que não se identificava com nenhum tipo de organização institucionalizada, do qual sentia uma desconfiança radical. Em suma, um público que repudiava a direita e desconfiava da esquerda, para quem a dimensão humana da fala de Gabeira era extremamente importante⁽²⁾.

(1) Movimento, 26/4/81

(2) A apropriação dessa dimensão humana pela direita, na luta ideológica do momento, é um dado que não pretendo discutir, por extrapolar os objetivos deste trabalho.

Dirigindo-se a esse público, num momento de liberalização política que apenas se entremostrava, Gabeira faz da sua fala um libelo a favor de uma liberdade e de uma democracia reais, que considerassem o homem também nas suas necessidades mais íntimas, não redutíveis aos aspectos estritamente materiais. Narrando a repressão do regime, ele conferiu à sua fala a dimensão de um outro tipo de subversão, que milita numa frente distinta:aquela que defende as liberdades essenciais do homem enquanto ser humano, indivíduo inserido no contexto social, que pretende justo e igualitário. Como ele mesmo diz:

"Nosso quadro teórico nos permitia apenas explicar as determinações sociais que operam no indivíduo. Mas não tínhamos a mínima idéia das múltiplas mediações que são colocadas pela vida pessoal de cada um, ao receber essas influências sociais". (pag. 53) ⁽¹⁾.

Entretanto, há outros significados importantes que tangenciam a História do país e a história pessoal de cada leitor, enformando o eixo narrativo.

(1) GABEIRA, F. O que é isso, companheiro?, Rio, Ed. Codecri, 1979. Todas as citações farão referência a esta edição.

2. Tempo narrado, tempo vivido, tempo a viver.

"... e a vida me parece um carrossel, permanentemente rodando" (p. 186)

Num discurso límpido e direto, Gabeira vai contando tudo: desde o que via, da sacada do Jornal do Brasil, onde trabalhava, até o momento final, quando o avião alça vôo, rumo ao exílio. Ele vai falando, com a tranquilidade que o distanciamento no tempo lhe confere, das coisas ensinadas pela vivência e das coisas que uma reflexão serena amadureceu no seu íntimo. Vai narrando a mágoa irreprimível que ficou depois que Goulart caiu sem um tiro sequer: a subsequente perplexidade traduzida na incapacidade de explicar os fatos; as tentativas de "fazer alguma coisa"; as dificuldades para compreender a peculiar realidade brasileira; as diferenças ideológicas e as cisões nos grupos de esquerda; a participação dos estudantes na resistência à ditadura; as passeetas, a morte de Edson Luís; 1968: o medo e a perplexidade; a decisão de ingressar numa organização leninista; o início do treinamento militar; os primeiros questionamentos, as primeiras "fraquezas"; a percepção escamoteada da irre realidade das pretensões revolucionárias em face da realidade de força do país; os problemas de segurança; o paulatino desaparecimento dos companheiros; o medo; o seqüestro do embaixador americano; a clandestinidade, o medo; a vinda para São Paulo; a perplexidade; a "queda", o ferimento, a presença da morte, o hospital, o medo; a prisão, a resistência, o medo; a tortura, a perplexidade, a dor, o medo da dor, a tortura, a dor, a dor, a perplexidade, o avião, o exílio, a esperança...

Do fim para o (re) começo, através do ato de narrar. Nesse sentido, o último parágrafo do livro é significativo:

"Se soubesse que era por muito tempo ou tal vez para sempre, se soubesse que não era eu que estava partindo⁽¹⁾, mas que o carrossel empurrava aquele avião para um caminho num sentido, sem volta, até que diria: tchau Ve ra Cruz, tchau Santa Cruz, tchau Brasil".
(p. 190).

Ou seja, o eu do tempo narrado não é mais o mesmo eu do tempo vivido; aquele eu era outro que não o mesmo eu de agora. O caminho a percorrer (e percorrido) a partir de então seria diverso, sem volta possível ao ponto de partida, o avião, por sua vez o ponto final de um outro caminho feito e que a narrativa refaz. Voltar, então, apenas através da memória feita texto, ancoradouro, que retém o tempo vivido e o entrega à História. Assim, o fim do tempo vivido é o início do tempo narrado, recuperado pela lembrança, num círculo perfeito.

No exorcismo da narrativa, Gabeira narrador (re)encontra Gabeira personagem; fecha-se o círculo: tempo narrado é tempo vivido. Além disso, o ato de narrar, testemunhar, é ponto de resistência e recuperação dos fragmentos de si mesmo que se perderam ao longo do caminho. Daí a necessidade de entregar à História o discurso da sua resistência. Mais uma vez "narrar é resistir", como diz a epígrafe roseana.

A fala de Gabeira vem ao encontro, também, daquele ancestral desejo de ouvir uma história, de que nos fala Benjamin⁽²⁾, aquela história contada por alguém que fez uma viagem e, por isso, tem alguma coisa a contar. Ou ainda o relato daquele

(1) O grifo é meu.

(2) BENJAMIN, W. "O narrador", in Os Pensadores, São Paulo, Ed. Abril, 1980.

que ficou, sedentário, e conhece as histórias e tradições de sua terra. Creio que o Gabeira narrador consegue unir esses dois elementos: o conhecimento do lugar distante, do homem viajado, e o conhecimento do passado, "como se ofereça ao sedentário" (sobretudo porque esse passado foi censurado), sendo que o primeiro funciona como uma espécie de filtro do segundo. Dessa forma, prefiro tomar o depoimento em questão na acepção que Benjamin chamou narrativa (diferente de romance, relato do indivíduo segregado), isto é, o resultado da experiência própria ou contada por outrem, transformada novamente em experiência dos que ouvem (lêem) a história. É o relato que une narrador e leitor no descobrimento da própria História⁽¹⁾.

Em resenha sobre o livro em questão, Davi Arrigucci Jr pondera⁽²⁾:

"O depoimento, sem intenção literária explícita, revela inesperadamente uma espécie de narrador primitivo, que verte numa narração com suporte mítico a matéria da mais viva atualidade. Esta, em consequência do tratamento, deixa aflorar também seu fundo primitivo, que se imprime sobre a face do presente que o narrador modela".

O tratamento que Gabeira confere ao tempo narrativo reitera tal afirmação. As idas e vindas se sucedem, o passado longínquo e o mais imediato se entrecruzam e justapõem, formando um fio que flui, ininterrupto. O suporte mítico a que Arrigucci se

(1) "Quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê participa dessa companhia". BENJAMIN, W. op. cit., pag. 68.

(2) "As viagens de Gabeira", in Folhetim, 06/09/1981.

refere reside justamente na tradição imemorial do viajante que conta suas aventuras, refeita "pela consciência crítica que indaga sobre contradições da existência histórica moderna, de onde sai a matéria candente da narração⁽¹⁾.

O fio narrativo que assim evolue aos olhos do leitor é, na verdade, uma tentativa de juntar os estilhaços do narrador-personagem, dilacerado e quase esmagado pela História de seu tempo, da qual emerge através do texto, acerto de contas com ela e consigo mesmo:

"Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história" (p. 130).

É depoimento que extrapola as dimensões do individual para atingir o coletivo, na medida em que é a (H)história possível de todos.

Dessa maneira, parece-me lícito afirmar que o "leitmotiv" de O que é isso, companheiro? é a busca da identidade, perdida nos meandros de uma trajetória escolhida e mais ou menos imposta pela conjuntura, pela formação e pelo temperamento do autor.

"Minha revolta se curtiu no triângulo familiar, na luta para ter os amigos que quisesse, escolher a carreira que me parecesse melhor, chegar em casa mais tarde. Eles se chocam na adolescência com um problema inédito para nós: a ditadura militar" (pag. 52).

A preocupação histórica e/ou política vem permeada pelo questionamento, pela dúvida e pela perplexidade do narrador,

(1). "As viagens de Gabeira", in Folhetim, 06/09/1981.

ã procura da própria identidade, diluída no torvelinho dos acontecimentos.

"(...) e sigo falando sozinho, tentando recompor o tempo que nos escorreu pelos dedos, como a fumaça que vai deixando seu perfume no ar. Grilo? Dez anos não são dez dias".
(p. 57).

A sua fala solitária, no entanto, tem a capacidade de transpor a solidude pelo efeito que produz: consegue unir as pontas do tempo, imprimindo no presente de cada leitor a marca de um passado ao mesmo tempo individual e coletivo. Na história de Gabeira, o leitor encontra sua própria História e a identidade de um se faz, assim, a mesma do outro. Cúmplices, mais uma vez.

"(...) se escapo de mais essa, escrevo um livro, contando como foi tudo. Tudo? Apenas o que se viu nesses dez anos de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar" (p. 10).

Atravessando os dez anos vividos, agora cobertos pela memória, o narrador deixa que sua lembrança o transporte de um lado para outro, no tempo e no espaço, agora, antes, depois, lá e aqui, tirando do relato efeitos de narrativa cinematográfica, com cortes de ritmo veloz, o qual se justifica na própria urdida ra do fio da memória.

"Este, portanto, é um livro de um homem correndo da polícia, tentando compreender como é que se meteu, de repente, no meio da Irarazabal se há apenas cinco anos atrás estava correndo da Ouvidor para a Rio Branco, num

dos grupos que fariam mais uma demonstração contra a ditadura militar que tomara o poder em 64. Onde é mesmo que estávamos, quando tu do começou?" (p. 10).

Essa superposição de diferentes tempos no mesmo parágrafo repete-se muitas vezes e ... significa a tentativa de tornar lingüísticamente comunicável a simultaneidade e imbricamento de imagens distintas em épocas diversas, através das quais a memória (e o esquecimento) se manifesta⁽¹⁾.

"Vocês foram para o sul pensando que estavam indo resistir, mas na verdade, visto de agora, estavam começando uma longa fuga que nos jogou aqui, eu e você, diante do café tirado na máquina, do pão doce com canela de que os suecos gostam tanto. Me diz uma coisa. O que adiantava chegarem as armas? Estou correndo assim para me meter na Embaixada da Argentina (...)" (p. 19).

Chile, Suécia, Brasil. Faces e fases de uma vida fragmentada, de um tempo vivido que volta aos borbotões, buscando se fazer texto.

Todavia, o ritmo quase frenético do início, que irrompe insopitável, numa ânsia de apreender o tempo vivido antes que ele se esfume na trama do esquecimento, vai gradativamente cedendo passo a uma andadura mais lenta, pausada, amadurecida pelas reflexões que vão brotando de cada fato, até que, no final,

(1) "Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?" BENJAMIN, W. "A imagem de Proust", in Obras escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 37.

eles são descritos com mais calma e riqueza de detalhes. Dos capítulos curtos e rápidos do começo, de duas ou três páginas apenas, passa-se a capítulos bem mais longos, a ponto de os dois últimos ("Babilônia, Babilônia", e "Onde o filho chora e a mãe não ouve") terem 23 e 57 páginas, respectivamente. Creio que isso acontece porque esses dois capítulos (que tratam do seqüestro do embaixador americano e da prisão e torturas sofridas pelo narrador) funcionam como uma espécie de passaporte, apenas com o visto de saída: são os fatos aí contados que fazem da militância do autor alguma coisa de mais efetivo no que se refere à sua prática, levando-a a enveredar por um caminho sem retorno possível.

Instauram-se, assim, dois ritmos diferentes: o ritmo dos fatos e o ritmo da reflexão, que se entrecruzam desde o início. A textura desses dois ritmos quem prescreve é a memória; isto é, "a unidade do texto está apenas no actus purus da própria recordação, e não na pessoa do autor e muito menos na ação"⁽¹⁾: à medida que Gabeira vai desafiando sua autocrítica em relação aos fatos vividos, esses ritmos se alternam, predominando ora um, ora outro. Dessa forma, cedendo passo à reflexão pura e simples, muitas vezes ele deixa de lado o arrolamento factual, tornando pretexto de uma autocrítica profunda.

Nos dois capítulos finais, a minuciosidade do depoimento deixa transparecer, indisfarçada, a intenção de justificativa e resgate de si mesmo, que investe o texto de uma nova função: além de exorcismo, desaforo, este assume o papel de um substitutivo da ação política específica do tempo vivido. Passa a ser uma espécie de nova arma empunhada pelo autor, numa luta diferente, a da modificação dos costumes e da moral vigentes, dez anos

(1) BENJAMIN, W. "A imagem de Proust", cit.

depois. É um texto-estandarte, texto-proposta que o narrador levanta, no presente, a partir de um ângulo distinto daquele descrito no livro.

"Se eu fosse um bom militante, faria uma preleção política" (p. 163).

Mas não o faz. Ele quer, agora, lutar numa outra frente, aquela que se preocupa também com o papel social e individual das minorias, com o prazer e com o corpo.

"Tudo é política, tinham razão. Mas as verdadeiras dimensões da política do corpo, não podiam captá-las" (p. 53).

"Não, toda a realidade não era essa. Falo apenas de uma faixa - o momento em que compreendi toda a brutalidade da vida de uma dona de casa, incessantemente reduzida à sua rotina" (p. 134).

"Como gente de esquerda, achávamos que aquilo era um insulto, prender as pessoas por suas opções sexuais e, além do mais, forçá-las ao trabalho" (p. 177).

"Até que ponto não fomos cúmplices disto, nós da esquerda? Até que ponto não fomos simetricamente injustos para aqueles que não pertencem ao mercado de trabalho, que não são trabalhadores reais ou em potencial?" (p. 179).

O recado está dado: é necessário atentar para dimensões essencialmente humanas e individuais que não podem ser resolvidas unicamente na luta de classes. Affonso Romano de Sant'Anna, em

artigo publicado no Jornal do Brasil⁽¹⁾, reitera essa dimensão de uma luta de tipo novo do texto de Gabeira, como precursor de uma outra prática política, a da "paixão erótica e ideológica". Na sua opinião, a narrativa é um relato de paixão, de sedução, em que "Narciso, Eros e Dionísio (metáforas dos anos 60) não se escondem". Acontece que, dez anos depois, essas metáforas não podem mais ser decodificadas da mesma forma. Afinal, foram dez anos em que, apesar da prepotência e da força, a História não parou. E a "nova subversão" proposta por Gabeira acaba por se mostrar envelhecida, mesmo aqui, distante país do Terceiro Mundo.

Enquanto acerto de contas consigo mesmo, o texto é essencial; enquanto estandarte de uma nova utopia, mostra-se vão. Mas essa vanidade vai mais fundo. Ela reside sobretudo numa problemática mais ampla: a do poder efetivo da linguagem enquanto ação. Na verdade, essa transposição de valores é praticamente impossível, pois o texto, enquanto linguagem, não consegue transformar a experiência real em experiência significativa, numa interpretação que conserve todos os elementos da realidade que se quer significar, com sua potencialidade efetiva de ação. Existe a barreira insofismável do nível simbólico da linguagem.

Assim, feito o acerto de contas, esgota-se o tempo vivido. E o tempo narrado, apesar da intenção, não consegue ser o embrião de um tempo a viver.

(1). "É isso aí, companheiro!", 25/11/79.

3. Lembrança ou memória?

"Pior é a memória de quem lembra".
(pag. 87)

Até este ponto, procurei demonstrar a validade da fala de Gabeira enquanto depoimento de um tempo histórico definido que lhe coube viver e que, feito texto, arrebatava consigo o leitor/ouvinte, numa cumplicidade explicável, na medida em que o tempo narrado foi o tempo vivido por todos, conscientemente ou não. E também a tentativa falha de fazer o seu texto assumir o valor da ação.

Há, todavia, outros elementos que fazem do seu relato mais do que simples documento, depoimento. Pequenos incidentes, colocações de um cotidiano comum e acessível, fatos comecinhos são inseridos ao longo da narrativa, disseminando nela evidências de que a imaginação do autor também está presente, ao lado da memória, colaborando para urdir o texto numa forma que beira o romanesco. É, por exemplo, a reminiscência de um "pai" que, anos mais tarde, revela não ser pai de ninguém, mas sim um militante comunista que desempenha o papel a mando do partido, para que saia uma greve de estudantes (p. 26). Ou então, o episódio do simpático casal de velhos que, não acreditando no que vê, pergunta ao rapaz que empunha uma metralhadora se aquilo era um "assalto de verdade" (p. 88). Ou ainda, a lembrança carinhosa da "loura dos assaltos" que esquecia sutiãs nos apartamentos onde se refugiava (p. 101). E também a metafórica sequência do mosquito Eduardo, companheiro do narrador na "geladeira" (p. 136).

Como esses há outros, todos artifícios de estruturação que, pelo enfoque subjetivo, fazem com que o depoimento su-

pere seu embasamento de informação pura e simples, para se firmar no campo da ficção. Ainda recorrendo a Benjamin, a informação é incompatível com o espírito da narrativa, pois coloca a exigência da imediata verificabilidade, da plausibilidade. Nessa linha, o texto de Gabeira, recorrendo aos artifícios mencionados, faculta ao leitor "interpretar a coisa como ele a entende - e com isso o que é narrado alcança a amplitude de oscilação que falta à informação"⁽¹⁾. Explica-se, com isso, a polêmica que o livro suscitou por ocasião de sua publicação: misturando informação e ficção, produziu um efeito de perplexidade que as interpretações simplesmente racionalistas (à esquerda ou à direita) não conseguiram esgotar.

Também dessa dicotomia é possível deduzir a questão da permanência do texto: enquanto simples informação, sua durabilidade se reduz ao instante em que era nova mas, enquanto narrativa, mergulhada na vida de quem a escreve e de quem a lê, conserva sua força mesmo depois de passado o tempo. Assim, escoados alguns anos, o livro sobrevive, não como estandarte, não como informação, mas como narrativa que extrapola o tempo vivido e passa a ocupar um lugar na memória do leitor, enquanto (H)história que poderia ser comum a ambos.

Parece-me, portanto, que o mérito da narrativa em foco reside no fato de unir a lembrança individual, intransferível, à memória coletiva, patrimônio histórico pertencente a todos; os estudantes, as passeatas, a guerrilha urbana, os seqüestros, a tortura, são fragmentos da História que, reestruturados linguisticamente, reconstroem o perfil do país que ficara na sombra por anos a fio.

(1) BENJAMIN, W. "O Narrador", cit., p. 61.

Contudo, a meu ver, o que predomina é a lembrança do narrador, agora personagem, sobretudo no tempo da reflexão. Enquanto personagem sempre a questionar a própria prática, ele vai desvendando o cotidiano da militância, numa tentativa de desmitificá-la e de torná-la mais palpável, mais humana do que se podia mostrar.

"Meu corpo às vezes transigia (...). Todos os dias o despertador tocava à mesma hora e nem sempre o corpo se movia. Problema ideológico, dizia o assistente. Era o termo que se usava e creio que se usa ainda para analisar nossas fraquezas" (p. 51).

A esse respeito, o personagem Dominguinho, que ainda não tinha tido "nem a primeira namorada e já estava inscrito numa organização", é enternecedor e realmente coloca o problema com força expressiva:

"Lembro-me de Dominguinho, o mais doce e inteligente de todos, que vinha com sua sacolinha de plástico, às vezes com um revólver calibre 38, às vezes um conjunto de documentos sobre o foco guerrilheiro" (p. 52).

"Na sacolinha de plástico, onde levava seus ácidos, agora não tinha apenas o livro de Debray ou do Caio Prado Júnior. Dentro da sacolinha, havia sempre um gibi escondido, que era para ele ler entre um ponto e outro (p.74).

E irrompe a pergunta cheia de cobranças, cheia de questionamento para aqueles que "viviam um pouco assediados por suas próprias perguntas reprimidas: 'o que é isso, companheiro?'". Es

sa convivência com o mundo conturbado dos sentimentos e emoções individuais e o mundo racional da militância fria e impessoal já impressionava o personagem Gabeira, que agora narra:

"Daí as apreensões: eu tinha medo que de um lado ficassem aqueles que entendem de pessoas e do outro aqueles que entendem de política partidária" (p. 52).

Dilema insolúvel, gerador da perplexidade que se entre mostra em cada linha. Tentando ser um narrador imparcial, ele vai ao encontro de si mesmo enquanto personagem, tentando juntar os fragmentos do seu eu dilacerado. Nessa tentativa bem sucedida, ele desempenha o papel de polo catalizador de elementos opostos. Consegue juntar presente e passado, projetando-os no futuro; na junção da memória coletiva e da lembrança individual, tenta unificar a revolução armada e a revolução pacífica e pessoal; enquan to narrador e personagem do seu próprio texto, consegue unir tem po vivido e tempo narrado.

Das lembranças todas, a que dói mais no corpo e na memória de quem lembra é a tortura. Extrapolando o nível de matéria narrada, ela emerge do texto como matéria viva, denúncia de uma prática de ignomínia que tem em todo leitor do texto uma vítima virtual. Além disso, a tortura sofrida pelo narrador funcio na, a nível textual, como um abismo pelas paredes do qual ele so be à procura de si mesmo. Do fundo das celas e corredores das prisões ele parte indagando, tentando enfim livrar-se da perplexidade que sempre o acompanhou ao longo de sua militância. A ques tão crucial da identidade ganha peso infinito quando o corpo e a mente são postos à prova. A batalha contra a desintegração total é extenuante, na presença sempre constante da morte, diante da

qual a luta contra o tempo é um exercício constante de vida.

"Os relógios tapados ficaram para mim como o símbolo da tortura (...) A noção de tempo era roubada ao torturado. Ele não poderia ja mais saber que horas eram, pois aguentaria mais alguns minutos e, em muitos casos, poderia salvar uma vida (...) A noção de tempo tapado era também o exercício da onipotência fantástica do torturador. Sua fantasia de suprema dominação sobre o outro só é possível se articulada com outra fantasia: a da ausência do tempo. A tortura só é perfeita se o tempo não passa. O tempo é a sua morte".

(pag. 155) ⁽¹⁾.

A dor vai fundo. Vai até o limite da culpa por não ter sido tão torturado quanto outros:

"Falo da tortura como um artista, pois não tenho o direito de falar dela como um grande torturado. (...) Meu sofrimento, perto do que vi e senti, é insignificante (...) Mas é preciso pedir desculpas por não ter sido tão torturado quanto os outros? Pode-se falar da tortura enquanto artista?" (id.)

É justamente a tortura que vai pôr à prova a profundi-

(1). "O que houve de distinto no Brasil é que essa tortura a que me refiro já é do período tecnocrático, incorporando técnicas e procedimentos típicos desse período. (...) Não houve monstruosidades difíceis de serem evitadas; foi tudo científico". GABEIRA, F. A entrevista do Pasquim, Ed. Codecri, 1979. (A entrevista original foi publicada no Pasquim nº 490, de 17 a 23/11/78).

dade de suas convicções políticas e é a partir dela que ele vai começar a se questionar mais efetivamente enquanto intelectual engajado na ação. Ele sai redimido desse embate e a visão da tortura e da ação política que sua narrativa transmite é honesta: é a visão do intelectual coibido pelos limites da prática, como ela se apresentava na época.

"Não é necessário estipular uma cota de ti-ros ou de dor para se falar da guerrilha urbana e da tortura. O verdadeiro campo da discussão não é o campo dos heróis, mártires e torturados. A política única de nada dizer, por exemplo, de resistir até a morte, não era decorrência de uma visão de mundo, de uma compreensão global dos militantes como ho-mens de mármore?" (id.)

A tortura, matéria ao mesmo tempo delicada e atroz, torna-se lingüísticamente comunicável no discurso através de uma forma velada, que não se perde em minúcias terrificantes. A fala suave de Gabeira não visa despertar emoção ou indignação, terror ou revolta, mas sim convidar à uma reflexão mais profunda sobre o significado global de um processo em que houve torturadores e torturados.

Já tive oportunidade de mencionar que, a partir do capítulo XV ("Babilônia, Babilônia"), a narrativa se adensa e perde a ligeireza que a caracterizara no começo. Mais que isso: ela adquire uma dimensão humana ímpar, que beira a tragédia, em que cada linha poreja sinceridade, devido à qual a indagação perple-xa do início vai se desvanecendo gradativamente. Já há respostas, muitas, dolorosas umas, prenhes de esperanças outras, mas todas

profundamente verdadeiras no que se refere à unicidade da interpretação da experiência pessoal do autor. As explicações que ele encontra são válidas para si e para outros, enquanto indivíduos: o ser humano tem inúmeras facetas, dentre as quais a racional é apenas uma. Isso transparece com nitidez quando ele descreve as reações dos inocentes aprisionados e torturados sem saberem por que

"Com o canto dos inocentes, entretanto, aprendi muita coisa(...) Nós éramos prisioneiros dos militares mas, num certo sentido, éramos também prisioneiros da nossa lógica. Quando um deles chorava no seu canto, todos se resignavam por que, afinal de contas, os inocentes não tinham problemas em chorar. Nós tínhamos toda a imagem diante dos companheiros, diante da repres-
são. Os inocentes eram o nosso lado mais emocional, vivido de coração escancarado, apesar da polícia. O que seria de nós sem eles?" (p.171).

Culpa versus inocência. Quem era culpado de quê? Quem era inocente em relação a quê? Mais uma vez ele junta os opostos: culpa por admitir sua fraqueza em presença da morte e inocência dos que conseguem fazê-lo, embutidas na culpa ou inocência em relação ao regime. Por isso transfere para os "inocentes" sua própria fragilidade e sente alívio por eles não precisarem ser "de mármore". É uma dialética sutil que representa mais uma vez a face real do homem enquanto indivíduo, cuja ânsia de vida é posta à prova perante a morte.

A presença da morte. Outro tema que percorre desde o início o sub-texto, para emergir claramente quando Gabeira fala da prisão e da tortura. A morte acompanha a trajetória do herói (no sentido estrito da concepção lucaksiana) como uma entidade

impalpável que paira sobre o cotidiano da militância: a oposição ao regime carrega consigo a ameaça de morte. São algumas centenas de pessoas contra um poderoso aparato repressivo e a consciência disso aguilha o narrador a cada passo. A morte solta nas ruas é mais um caminhante nas passeatas; escondida nos becos e nas esquinas, é um assaltante fatal; batendo às portas ou arrebatando-as, traz consigo o passaporte para o inferno. A morte é "os homens".

"Força é força. Os homens eram muito fortes" (p. 31).

"Quem eram aqueles garotos que avançavam de jeans, com as camisas por cima das calças, com os olhos atentos às ruas laterais, de onde, a qualquer instante, podem surgir os homens?" (p. 46).

"Pessoal, é por aqui. Mataram um estudante" (p. 57).

"Alguns se levantam, mas dois corpos permanecem ali um pouco mais do que deveriam estar. Os policiais se aproximam e eles não fogem (...) Os policiais estão a cinco metros de distância e eles não se movem. Os policiais chegam diante deles. Eles não se movem. Os policiais movem os corpos (p. 75).

Mas, nesse tempo, o narrador podia ainda se refugiar correndo no prédio do JB e observar da sacada a morte solta na avenida. Cã em cima, ele ainda podia ser espectador. Mas ela se aproxima lentamente; ele é cercado pela polícia, já em São Paulo, e, tentando fugir, leva um tiro pelas costas.

"Senti que a pistola estava apontada contra minha cabeça. Seu dono disse:- vou acabar com ele. O que chegou um pouco depois respondeu apenas:- nada disso, tem de ser interrogado. Passaram-se alguns segundo (...)"

(p. 150).

Ferido, é preso e vai para um hospital, de onde sai diretamente para as sessões de tortura. Agora, a morte é companheira diuturna, velando sua cabeceira. É preciso resistir até o fim para que ela, de presença imponderável, não ganhe a cena totalmente.

"Quem não resistisse de alguma forma ali seria tragado" (p. 173).

Ele resiste. Sobrevive. E faz do seu texto a narrativa de sua sobrevivência, narrativa essa referendada pela própria morte, "sanção de tudo o que o narrador pode relatar"⁽¹⁾. Ele teve incorporada à sua vida a inesquecível presença da morte, que o autoriza a narrá-la a fim de que, ocupando um lugar na memória do leitor, talvez nunca mais se repita nas mesmas atrozidades.

Nesse sentido é que o tema da tortura e da morte, no texto em questão, extrapola o nível da denúncia, da informação, para se elevar ao plano da narrativa perenizada.

Benjamin afirma que o narrador pertence a duas categorias diferentes, a dos professores e dos sábios, pois ele dá conselhos para muitos, uma vez que pode recorrer a toda uma vida, a qual envolve sua própria experiência e também a experiência dos outros: "Seu talento consiste em saber narrar sua vida; sua dig-

(1) BENJAMIN, W. "O narrador", cit., p. 64.

nidade em narrá-la inteira"⁽¹⁾.

Acredito que se pode aplicar tal acepção a Gabeira, sem medo de errar. A serena procura de si mesmo que subjaz nos fatos narrados e nas reflexões sobre os mesmos é levada a bom termo, mas não chega a esconder a tentativa de, através do relato da experiência sua e de outros na mesma situação, abrir sua vida como um exemplo a ser interpretado por cada um. E não é possível negar a digna sinceridade com que ele o faz.

De todos os temas que percorrem o livro, com certeza o mais candente, como já vimos, é o que se refere à dificuldade que tinha a esquerda em considerar qualquer problemática individual no contexto da luta de classes. E aqui Gabeira é implacável, colocando-se como um intelectual que também participou da luta armada. Novamente a união dos opostos: o militante e o intelectual, como ele diz, polos antagônicos no seio da esquerda, na época.

"As tarefas teóricas praticamente não existiam no horizonte das ocupações quotidianas. Eram vistas com desconfiança, apesar do nível geral ser muito baixo. Nenhum de nós havia lido O Capital, nenhum de nós conhecia, profundamente, a experiência revolucionária de outros países (...) Tendíamos a uma concepção muito estreita do movimento e muitos achavam, mesmo, que a ação era tudo"(p.137).

"O assustador naquele período de exaltação ao militarismo foi o quanto andamos perto de uma visão muito rígida e burocratizante, in-

(1) BENJAMIN, W. "O narrador", cit., p. 64.

capaz de libertar não apenas as forças culturais dos setores onde atuávamos, mas incapaz, inclusive, de liberar nossa própria potencialidade" (p. 138).

A visão que ele transmite agora, enquanto narrador, contém a inflorescência das inquietações que o acometiam, em germe, enquanto personagem. Verdadeiros ou não tais argumentos, o fato é que o narrador, em relação ao personagem, pôde amadurecer e analisar tudo à distância, no tempo e no espaço. E então brotam afirmações e perguntas irreprimíveis, que revelam um melancólico travo de ressentimento:

"Como é que um intelectual pode se negar tão profundamente?" (p. 138).

"E quem mais dedicado à repressão intelectual que o intelectual que se nega?" (id.).

Ele não renega seu passado. Simplesmente tem a coragem de questioná-lo através de seu texto, acerto de contas do narrador com o personagem. Esse posicionamento perante si mesmo deixa-o à vontade para tocar em pontos cruciais como, por exemplo, a estratégia das esquerdas. Com a lucidez do intelectual que agora pode se assumir enquanto tal, vai apontando o que já então considerava como sérios equívocos:

"Quase todas as organizações se lançaram nessa aventura chamada proletarização, que era a tentativa de transformar seus intelectuais em proletários, sem tirar nem pôr, incapaz de serem distinguidos no meio dos outros" (p. 142).

Várias vezes falei contra o processo de proletarização. Era estúpido. As pessoas se identificavam com os operários tais como os operários existiam hoje. E o operário que existia hoje era o operário que a burguesia construiu: culturalmente despreparado, violento em muitos casos. A identificação com o operário, sem uma visão crítica do operário em si, era muito mais um processo autopunitivo do que realmente uma escolha inteligente". (p. 143).

Colocações como essas questionaram muito alguns setores da esquerda e um debate vivo surgiu na época do aparecimento do livro (estendendo-se depois, à medida que seu êxito tornava-se evidente), veiculado principalmente pelas publicações da imprensa alternativa⁽¹⁾. A direita, por sua vez, tentou se apropriar da fala de Gabeira, traduzindo-a como a renegação total do seu passado e um mergulho declarado nos prazeres da "alienação" individual⁽²⁾. Na verdade, não se tratava de "desbunde", mas de uma espécie de mea culpa diante do próprio eu, através da qual o antigo personagem, agora narrador, abria sua vida como lição a ser interpretada por cada um;

-
- (1) "Saltando fora, companheiro?", Movimento, nº 242, de 18 a 24/02/80. "Gabeira é isso, companheiros", Movimento, nº 233, de 17 a 23/12/79. "O que é que Gabeira tem?", Movimento, nº 303, de 20 a 26/04/81. "Gabeira, descobrindo o descoberto", Movimento, nº 305, de 04 a 10/05/81.
- (2) "Um político do prazer", Veja, 21/11/79. PESSOA, L.T. "Uma ficção sangrenta", Jornal da Tarde, 01/11/79. PESSOA, L.T. "Jornalismo engajado", Jornal da Tarde, 08/11/79. "O alegre verão dos 80", Isto É, fev. 81.

"Sou apenas um guia que vai apontar para que lado foi a caravana" (p. 25).

O eu-personagem, liberto de si mesmo pela presença da morte (res)surge eu-narrador, redimido perante o próprio eu pelo exorcismo do texto.

E a argúcia,desse narrador continua a introduzir novas questões. Referindo-se ao tempo que passou em São Paulo, junto aos operários, afirma:

"Aqueles semanas foram importantes para desenvolver algumas idéias que, certamente,mais tarde seriam execradas pela esquerda de Neanderthal. O avanço da televisão aparecia para mim como um avanço no nível material de vida dos trabalhadores ou, pelo menos, no nível de vida. Eles necessitavam do feijão e também do sonho (...). O sonho é tão necessário para a reprodução da força de trabalho como a arte é necessária, de um modo geral, para a sociedade" (p. 145).

Aí está colocada sob um ângulo particular a grande questão cultural dos anos 70: a dos meios de comunicação de massa. A palavra sonho reintroduz a problemática individual; a palavra arte reafirma a visão do intelectual. O feijão e o sonho, dois elementos absolutamente vitais para qualquer homem, independentemente de sua classe social. Mesmo que o feijão seja comido ao pé do grande sonho televisivo. É interessante notar que existe aqui um princípio de intertextualidade, se assim o quisermos chamar, com o texto homônimo de Orígenes Lessa (O Feijão e o Sonho), que veio a ser, também, uma novela de televisão. É a indústria cultu

ral reaproveitando elementos da literatura (prática já usual), que os retoma daquela, reelaborados pela linguagem visual, inserindo-os novamente no texto de Gabeira.

Sob essa mesma ótica, a do direito ao feijão e ao sonho, é que o narrador introduz no seu relato a questão das minorias. Os direitos da mulher, do homossexual e do marginalizado por problemas mentais, entre outros, não serão respeitados se se continuar a tentar uma solução embutida na luta de classes. Considera-as como lutas distintas e específicas, que têm que ser desenvolvidas por cada um, pois

"até a esquerda, até a oposição pareciam bastante insensíveis para essa dimensão da violência. As táticas e os programas são para as classes sociais" (p. 180).

E, melancolicamente, coloca a esperança de solução na concretização lingüística de uma incerta utopia.

"Aquele louco de macacão gritando coisas que não entendíamos e tirando sons da garganta que não encontramos nada em nossa lembrança para comparar, talvez tenha encontrado a canção exata e as palavras para descrever. Só que teremos que avançar muito para compreender sua mensagem" (p. 181).

Falando sobre o que viveu, opinando sobre tudo aquilo sobre o que refletiu a partir dessa vivência, entretecendo no seu texto a sabedoria advinda da matéria de sua vida vivida, em suma, aconselhando (na acepção benjaminiana do termo), Gabeira ata as pontas de sua lembrança individual com as da memória que pertence a todos. Sua confissão (pois seu relato é isso, mais que

tudo) não se esgota na singularidade dos fatos; adquire uma dimensão plural, coletiva, pois comparece a um encontro marcado por toda uma geração com sua própria História.

4. Eu, narrador e personagem.

"Antes do exílio, eu me pergunta-
va muito o que é que eu seria no
futuro. O exílio atualizou bru-
talmente essa pergunta, de forma
que agora, todos os dias, me in-
terrogo sobre quem sou eu" (p.128).

Uma leitura um pouco mais atenta da narrativa de Gabeira deixa claro o cuidado carinhoso com o qual ele trata a matéria narrada, o que significa carinho com o próprio passado. Isso porque esse passado é a base de um conteúdo reflexivo sobre sua própria vida que, por circunstâncias específicas, saiu do anonimato e se lançou na História. Assim, o seu relato passa a ser construído em cima de uma História que ainda não tem discurso, que está dispersa na consciência das pessoas, mesmo daquelas que participaram mais ativamente de tudo. O que é isso, companheiro? está, como já disse, entre os primeiros livros que mencionam nossa História recente.

Então, existe nele aquele já algumas vezes mencionado "movimento de suprir a história"⁽¹⁾, sua função específica, aquele movimento de contar tudo o que se passou, no viés de cada um, tentando imprimir um teor de verdade aos fatos narrados, desde que foram vividos por um sujeito determinado que é, ao mesmo tempo, personagem e narrador de si mesmo. É nessa tensão íntima entre narrador e personagem que reside a junção entre a verdade histórica e a circunstância pessoal, embutidas na trama sutil e dialética da lembrança e do esquecimento.

Muitas vezes se tem a impressão de que são dois eus que se digladiam o tempo todo para se fazerem ouvir, alternando

(1) ARRIGUCCI, D. "Jornal, realismo, alegoria", cit.

-se e/ou entrecruzando-se incessantemente. O artifício usado para manter essa tensão aparente é o emprego do ritmo narrativo a que já me referi: no ritmo factual predominaria o personagem; no ritmo reflexivo predominaria o narrador. No entanto, tal dicotomia é ilusória, pois o mesmo eu que era personagem do tempo vivido torna-se narrador no tempo narrado. É uma falsa tensão que confere ao discurso, além da aparência de verdade, o seu caráter literário, sempre oscilando entre ficção e realidade.

Esse jogo sutil só é possível devido ao projeto rememorativo do desconcertante depoimento, em que o tema da reminiscência é desenvolvido, permitindo ao autor trabalhar com miudezas, quotidianidades pequenas ao lado de fatos importantes, o que vai conferir ao tecido final uma inesperada verossimilhança.

Logo no início, o próprio autor se incumbe de desfazer a impressão de que existem dois eus, um narrador e outro personagem:

"Este, portanto, é o livro de um homem correndo da polícia..." (p. 10).

Ou seja, o homem que corre da polícia (o personagem), é o mesmo que depois conta que estivera correndo da polícia (o narrador). A verdadeira tensão, portanto, reside entre o tempo narrado e o tempo vivido, projetada na questão do narrador, que é, na verdade, um narrador comum, em primeira pessoa. Justamente por ser uma narrativa em primeira pessoa é que ela se coloca como testemunho de uma determinada verdade, a verdade do narrador (verdade virtual do leitor), que lhe confere aquela oscilação constante entre ficção e realidade, a que já me referi.

O conteúdo de verdade da narrativa de Gabeira extrapola o caráter provisório que talvez pudesse ter enquanto tentati-

va de ser o discurso de uma História escamoteada, justamente por que vem calcada numa confissão pessoal, que é uma interpretação única, singular e intransferível dessa História, para a qual o narrador procura um sentido que se aplique à sua própria vida⁽¹⁾.

A referendar esse ponto, é importante observar a linguagem desse discurso, dessa fala, como preferi chamá-la. É uma fala comum, corrente, quotidiana, com muito da linguagem do jornalista que tenta documentar objetiva e imediatamente os fatos que viveu e/ou presenciou. É, então, a linguagem do imediato, com frases curtas, rápidas, alguns termos de gíria, palavras da linguagem oral, sintaxe simples e direta. É uma linguagem de fôlego curto, a linguagem de "um homem correndo da polícia", sem tempo para grandes elaborações formais. A imediatez e despretensão da linguagem de Gabeira além de, tecnicamente, serem produto de sua prática jornalística, a meu ver espelham uma necessidade interior de fixar os fatos o mais rápido possível, a fim de aproveitar o momento brasileiro que (enfim!) abria espaço para outro discurso (que não o oficial) da nossa História recente⁽²⁾.

Há uma frase no livro que, embora usada em contexto diferente, parece-me conter a síntese dos objetivos do narrador ao escrever seu depoimento:

(1) "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo". BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de História", in Obras Escolhidas, cit., p. 224.

(2) Embora vistos como elementos da contemporaneidade, tal imediatez e despretensão não podem deixar de remeter à tradição modernista de 22, com seu projeto de "simplificação da linguagem", que talvez, atualmente, tenha se acentuado como resultado das transformações da sociedade, nos mais diversos níveis, o que envolve também, a reboque da indústria cultural, a questão da inserção cada vez maior, na profissão de escritor, de profissionais ligados às áreas que se utilizam da linguagem como instrumento de trabalho, tais como publicitários, professores, jornalistas, etc.

"Quando você é repórter e quer participar da oposição, não pode usar juízos de valor nem adjetivos como os grandes articulistas, que têm um espaço à sua disposição. O que você pode fazer é organizar os fatos de forma tal que incomode ao adversário" (p. 30).

Ele contraria apenas uma dessas regras que enuncia: a do não uso de juízos de valor, utilizada em relação a si mesmo e à sua visão da prática política das esquerdas, numa autocrítica que, mais que a organização dos fatos, passa a incomodar realmente o adversário. O tipo de linguagem usado, além de refletir uma certa consciência da imediatez dos fatos que precisam ser divulgados antes que se desvaneça a oportunidade ou eles envelheçam, reflete também um outro tipo de consciência: a do fazer literário, que se entremostra em muitos pontos: na estruturação narrativa, que faz o jogo do tempo-memória, na construção de alguns episódios, em que o elemento ficcional suplanta o documental, na exploração metafórica dos nomes dos capítulos e até em frases em que, habilmente, Gabeira coloca uma reflexão sobre esse fazer tão específico e cheio de ciladas:

"(...) e creio que se estivesse num romance, chutaria uma pedra e atravessaria a rua de mão no bolso. Mas aquilo era o Brasil, eu não era um personagem (...)" (p. 33).

O limiar entre ficção e realidade é muito tênue, a ponto de ser possível ensaiar diferentes focos narrativos:

"Melhor cortar o garçon vendo o processo de 68 de dentro de um bar, o contínuo do JB olhando as coisas acontecerem na Avenida Rio Branco" (p.79).

Ou então uma pausa, estrategicamente colocada antes da descrição dos fatos principais, em que transparece cla-ramente a intenção de colocá-los como fatos narrados e não apenas vividos:

"Chega um momento em que o narrador precisa ajustar melhor suas linhas, tensionar melhor o seu arco, tirar alguns efeitos técnicos. Todos esperam isso dele, sobretudo na hora da emoção. Mas o narrador já aprendeu, com o tempo, que um livro, um longo relato, não é apenas uma sucessão de histórias que se contam num punhado de páginas brancas. Um livro não se controla" (p. 107).

O emprego da metalinguagem, assim, sugere uma noção de texto em que o autor institui uma relação entre ele próprio e o leitor, no sentido de manter um diálogo com imagens que este último tem daquilo que ele fala. Não é um recurso estilístico, apenas; a meu ver, é uma forma de firmar a cumplicidade de ambos também no nível lingüístico e não só no da matéria narrada.

Nos fatos narrados sob a ótica imediatista da técnica jornalística existe, então, a necessidade de preencher um vazio, de insuflar o vácuo de uma História que mal começara a ser escrita. Daí a tentativa de usar o texto como uma espécie de prática de interação social, ou seja, de instrumento de propagação de uma "nova subversão" que não repudiasse a anterior, mas que englobasse novos elementos, como a política do corpo, a defesa das minorias e dos marginalizados em relação ao mercado de trabalho. Assim, o texto, mais que o texto, assumiria o valor de uma ação

política efetiva que, de uma outra forma, daria continuidade à ação narrada.

Como vimos, nesse sentido o texto falha e ao sucesso do livro não corresponde o sucesso da proposta⁽¹⁾. O que realmente fica é a narrativa, trabalho harmonioso da lembrança que, juntamente com o esquecimento, teceu o fio de sua matéria, a vida vivida, "de uma maneira sólida, útil e única"⁽²⁾, transformando-a em memória de todos.

Narrar, mais que uma forma de resistir, é uma tentativa de (re)apropriação da História, a qual nenhum homem consegue dominar inteiramente. Nessa linha, Gabeira, enquanto narrador, pelo artifício da linguagem, tenta fazer o que não conseguiu fazer enquanto personagem: ser dono da sua vida, dando-lhe um sentido e integrando-a à História. Tem como resultado final da tarefa o discurso do seu eu, agora narrador, enformando o seu eu-personagem.

Quando, no final, o avião alça vôo rumo ao exílio, leva no seu bojo o Gabeira definitivamente transformado em personagem de um tempo vivido, pela mão do Gabeira narrador. Fica o texto, acerto de contas do último com o primeiro.

Nesse sentido, do encontro do eu consigo mesmo, a narrativa executa um círculo perfeito. E no resgate da História, que ele consegue fazer, parece estar implícita a afirmação sartreana: "A função do escritor é fazer de tal modo que ninguém possa ignorar o mundo e que ninguém possa se dizer inocente"⁽³⁾.

(1). "No fim de contas, a arte não é tão, tão importante; não dá soluções - como é sabido - mas faz perguntas; não dá explicações, exige-as. As grandes interrogações humanas imediatas não pedem respostas artísticas, mas uma fratura da história, dolorosa e violenta, que não pode ser realizada pela literatura". ADOUN, J.E., op. cit., p. 214.

(2) BENJAMIN, W. "O narrador", cit., p. 74.

(3) SARTRE, J.P., op. cit., pag. 58.

C. Veríssimo: a inesperada subversão.

"A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto. Por isto, alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance. O homem, na terra, nasce, vive e morre sem que lhe aconteça nenhuma dessas aventuras pitorescas de que os livros estão cheios".

(Veríssimo, E., Caminhos Cruzados)

1. O pretexto

1.1. Criar ou produzir?

Quando Gabeira sai do Brasil, rumo ao exílio, deixa aqui uma situação de fato, caracterizada pelo franco fechamento político: o Estado desarticulava definitivamente as tentativas de resistência à implantação do regime de 64, com o AI 5. Extingue representações estudantis, promove cassações, expulsões, prisões e aposentadorias compulsórias de intelectuais e artistas, instaura a censura prévia nos espetáculos e nas publicações, sob a ideologia da Segurança Nacional, patamar para a entrada do país na dependência cada vez maior do capital internacional, que vai subvencionar os anos fêéricos do "milagre" brasileiro.

A partir da decretação do AI 5, a cultura brasileira iniciou um processo de transformações mais radicais do que as provocadas pelo próprio golpe de 64. Este, inteligentemente, constrangeria de forma paulatina a criação artística, mas não chegara a sufocá-la, tanto que, como exemplo, no mesmo ano de 64, puderam vir a público eventos como o filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Gláuber Rocha, e o show Opinião, ambos contestando politicamente e inovando a nível formal. Os mecanismos de estrangulamento cultural eram mais lentos e sutis, constituíam mais um movimento que buscava estabelecer uma plataforma sólida para o poder recém-instaurado, tendo em vista que a criação intelectual e artística poderia vir a ser um foco de agitação, de ameaça, de resistência à sua implantação. Assim, a ação limitadora apresentava uma certa flexibilidade e muitas contradições, pois havia ainda um certo cuidado em preservar a vida cultural que, contudo, já vivia momentos críticos. Puderam, portanto, surgir manifesta-

ções de revolta meio caóticas, alardeantes, demolidoras, como o Tropicalismo⁽¹⁾.

Dessa forma, o AI 5 foi o verdadeiro golpe para a cultura: com a censura prévia institucionalizada, o governo passou a exercer um trabalho cerrado de prevenção, com cortes e vetos, instaurando também os terríveis esquemas de repressão.

Em meados de 1971, Visão denunciava:

"mais de cem peças de teatro estão oficialmente proibidas em todo o território nacional e cerca de 30 filmes se encontram desde 1968 sob a interdição da censura. Uma dezena de artistas já foi punida com a suspensão de suas atividades no teatro, no rádio, no cinema ou na televisão: 61 músicas não podem ser executadas; posters e gravuras foram retirados de bares e restaurantes do Rio; inúmeros livros recolhidos aos depósitos da polícia. Entre os autores censurados no Brasil, nos últimos anos, figuram desde Sófocles a Miguel Ângelo (um poster com o seu David foi considerado imoral) até Eça de Queirós, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade - só para citar nomes mais conhecidos" (05/06/71).

A alusão irônica à ignorância cega e alarmante da censura não pode passar despercebida. Mas, lamentavelmente, esse era um indício seguro de que ela golpeava a torto e a direito,

(1) ver: SCHWARZ, R. "Cultura e Política 1964-68", cit.

sem qualquer critério de coerência cultural, o que a tornava cada vez mais perigosa. Parece claro, então, que a cultura, nesse período, viveu uma fase de transição dolorosa, em que tentava adaptar-se às modificações ocorridas no país.

Coincidindo com a elevação do padrão de vida das camadas médias da população (propiciada pelo clima de eufórico desenvolvimentismo), emerge a cultura industrializada, adstrita às leis do consumo de massa, propagada sobretudo pelo rádio e pela televisão. Esse processo de automatização cultural esbarra em elementos estruturais da realidade brasileira: analfabetismo, escolarização incipiente, baixo poder aquisitivo e não pode expandir-se linearmente. Conta, além disso, com a resistência de alguns setores médios mais preocupados com a qualidade e a liberdade de criação, não subordinadas às leis do mercado. Afirmam-se também que, nesses moldes, o artista não é mais um criador, mas um produtor, lamentação idealista que refletia claramente uma visão de classe (1).

Ora, a arte é produzida socialmente, num processo material determinado: é um processo de fabricação e de composição da obra, ou seja, é um trabalho artístico. O artista não é o criador absoluto desse trabalho, autor das próprias condições a que está submetido (condições estas cada vez mais ligadas a questões de mercado) e tampouco, ao contrário, é o suporte transparente através do qual se manifesta a "inspiração". Ele é um agente material, colocado numa posição intermediária, dentro de condições que não cria e submetido a contradições engendradas por uma determinada divisão do trabalho social (2).

(1). "A crise da cultura brasileira", Visão, 05/06/71.

(2) ver: BALIBAR, E. e MACHEREY, P. op. cit., p. 44.

Assim, a noção idealista da criação artística independente das condições materiais, como configuração individual de uma essência artística, só se explicaria, na conjuntura em questão, por uma visão burguesa, que considera o ato de criação intelectual e artística essencialmente superior ao trabalho materialmente produtivo e, em consequência, colocaria seu autor numa posição de intocabilidade em relação ao circuito da mercadoria, no qual está inserido o produto cultural.

Nesse contexto, indícios preocupantes despontam na literatura, demonstrando que também ela, apesar de menor penetração junto ao público, pelos mesmos motivos estruturais citados, vai sendo paulatinamente afetada pelo clima vigente. Nada indica que, em meados da época, seria ela o elemento cultural a se desenvolver mais, pelo menos em termos quantitativos.

Um balanço mais acurado demonstra que o mercado editorial está repleto de publicações estrangeiras, principalmente as de gênero erótico, tudo oferecido com condimentos leves e digestivos. Já é uma decorrência da lei de censura prévia, datada de 1970.

Desestimulados (ou amedrontados), os autores novos preferem aguardar prudentemente, enquanto preenchem o quadro do momento aqueles já atuantes em décadas anteriores: Dalton Trevisan, J. J. Veiga, Autran Dourado, Osman Lins, Murilo Ribião, Adonias Filho, além dos mais recentes Luís Villela, Nélida Piñon, João Ubaldo Ribeiro, Rubem Fonseca.

No seu ensaio "Depois do Modernismo - Contribuição à análise sociológica da herança cultural na literatura brasileira"⁽¹⁾, José Paulo Neto coloca no centro da problemática da nos-

(1) Realismo e Anti-realismo na Literatura brasileira, Rio, Paz e Terra, 1974, p. 106.

sa literatura, desde o advento do Modernismo (principalmente, mas não só), o "trânsito da contestação à constatação", afirmando que, já nos nossos dias, se até 68 predominou a primeira, a partir daí acentua-se a tendência para a segunda:

"Até fins de 1968, a concepção dominante nos círculos intelectuais que mais influíam no país era aquela segundo a qual a literatura tinha como função, através da exploração de um imaginário enraizado no cotidiano, propiciar ao seu fruidor condições para exercer uma reflexão crítica com relação ao seu universo social. Após 1968, a decisiva influência cultural realiza-se no sentido de retirar da literatura qualquer funcionalidade que a sobrepassasse: a literariedade se justifica por si e a si mesma".

Fica patente, segundo ele, que a literatura de contestação é aquela que eclode da sociedade capitalista burocrática de consumo dirigido, questionando-a. Já a literatura de constatação reorganiza o quotidiano a nível dos signos, daí o seu formalismo exacerbado, a hegemonia do significante sobre o significado, o racionalismo, a aspiração à eficiência da comunicação, tão somente.

As colocações de José Paulo Neto mostram-se um pouco esquemáticas, pois essas duas tendências sempre estiveram presentes na literatura brasileira, ao longo de sua história, mas a preeminência de uma ou de outra não pode ser fixada assim em segmentos isolados e estanques. Às vezes elas se afastam, se entrecruzam, coexistem ou se repelem, em oscilação dialética, sob a

égide da velha pendência forma/conteúdo. A partir de 68, como vimos, a questão continua candente, pois sob os ditames do capitalismo desenfreado (do qual a censura pode ser símbolo), floresce uma literatura que, através de categorias renovadas, constata e contesta ao mesmo tempo.

De qualquer forma, é importante assinalar sua observação sobre Érico Veríssimo:

"Os eventos de dezembro de 1968 determinaram, os termos culturais, o claro estancamento da aquela evolução que retomava a nossa literatura realista crítica (...) Os resultados foram imediatos. Inicialmente, nos quatro anos de vigência dessa política, esvaziou-se qualquer eco de realismo crítico. A grande exceção é Érico Veríssimo (...)"

1.2. Um incidente inusitado

Assim, em 71, período carregado de maus presságios quanto ao futuro, Incidente em Antares aparece, de acordo com as fontes pesquisadas, juntamente com Bar Don Juan, de Antônio Callado, ambos constituindo uma evidência de que a vitalidade subjacente da literatura brasileira continuava a atuar. Bar don Juan foi recebido parcimoniosamente pela crítica da imprensa, que o considerou um romance frágil de quem já tinha escrito o consagrado Quarup⁽¹⁾ (1967), Incidente em Antares encontrou a mais absoluta receptividade de público e de crítica, que o taxaram nada menos do que "um dos mais importantes romances da literatura brasileira moderna" (Visão, 21/12/71).

Não foram poupados elogios ao novo romance de Veríssimo, encarado como um acontecimento realmente importante e cheio de significado naquela conjuntura, devido ao tema abordado. Não havia, na época, tantas publicações que se dedicassem aos variados aspectos da cultura; além do "Suplemento Literário", do O Estado de São Paulo e do Jornal do Brasil, apenas Veja e Visão noticiavam literatura. Visão elogia:

"Em estreita ligação com a renovada riqueza de conteúdo, Incidente em Antares apresenta-se igualmente, ao lado de O Tempo e o Vento, como o romance de Érico Veríssimo mais bem construído esteticamente" (id.)

"Romance inquieto, indignado às vezes, às vezes esperançoso, tem como personagem maior

(1) Essa opinião tem uma voz discordante, no interior da academia. "O livro (Quarup) teve grande êxito (...) mas acho melhor realizado outro do autor, o corajoso e significativo Ban Don Juan". CANDIDO, A. "A literatura brasileira em 1972", cit.

e sempre constante o Brasil (...); coloca-se para julgamento de leitor democrático e amante das liberdades fundamentais do homem" (Veja, 17/11/71).

"(...) livro que apaixona pela dignidade com que Érico Veríssimo enfrenta a hora da verdade" (O Estado de S. Paulo, 13/02/72).

Mais do que Bar Don Juan, que trata do problema específico da participação política efetiva através da guerrilha urbana e dos conflitos existenciais daí advindos, o livro de Veríssimo, talvez por descrever uma situação mais global, como a da comunidade antarense e suas vicissitudes individuais e político-sociais coletivas, parece ter vindo de encontro às aspirações do público e da crítica que, por meio de suas páginas, puderam se ver nos personagens e nas situações ficcionais como num espelho, que lhes devolvia a imagem macabra de mortos-vivos insepultos e impotentes em relação à própria vida e à própria morte. É importante assinalar que os dois livros dirigiam-se a um público que se pode chamar "de esquerda", cujos parâmetros estavam voltados para Quarup, praticamente o último romance de "resistência" publicado antes do AI 5. Continuando essa tendência, Veríssimo também tinha a seu favor, como elemento capaz de explicar a receptividade do público, o peso de sua "marca registrada", construída ao longo dos anos e que, mais recentemente, englobara também a temática política.

A visão especular do seu último livro, então, já é sugerida na própria Nota do Autor, que abre o volume:

"Neste romance, as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes

fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram são designados pelos seus nomes verdadeiros".

É a História ou o avesso da história?... Não há o que esconder; não há subterfúgios, as alusões são diretas; as conclusões evidentes. O cartaz de propaganda de lançamento também joga com esse reflexo ao contrário, pontuando uma ironia ferina, extremamente clara:

"Num país totalitário este livro seria proibido!"

Disso se reapropria a "chamada" de Visão, quando afirma:

"O livro de Érico Veríssimo, anunciado com agressividade, certamente seria proibido em Antares - país sem liberdade".

E a hipotética Antares nada mais é do que uma transparente referência alegórica ao Brasil.

Tanto Bar Don Juan quanto Incidente em Antares desenvolvem uma temática política que, embora não constitua uma inovação, será reforçada e valorizada pela situação político-cultural brasileira do momento. Ambos querem contar, mostrar, (re)provar o seu presente imediato, mas nem por isso podem ser considerados romances de temática meramente oportuna, pois trazem implícitos na sua estrutura o testemunho e o julgamento, que sempre permanecem.

No conjunto da obra de Veríssimo, Incidente em Antares realiza uma tendência mais política que, como disse, viera se evidenciando há algum tempo. Antes disso, o autor sempre fora caracterizado pela crítica como uma espécie de "cronista de costu-

mes" do Rio Grande do Sul, incluindo-se aí toda a sua obra. Talvez por ter sido, ao lado de Jorge Amado, o romancista brasileiro moderno mais popular, foi constantemente menosprezado pela crítica, que via nele um bom "contador de histórias" apenas, desconsiderando o seu visível mérito de ter revigorado o romance brasileiro, situando-o num plano literário e universal indubitável. Os seus tipos humanos, pode-se dizer que saborosamente balzaqueanos na sua caracterização, mais do que meros personagens, são interpretações literárias fiéis de homens comuns; as situações criadas, mais do que ficção, são as verdades comuns do homem médio das pequenas cidades brasileiras. Nas palavras de Alfredo Bosi⁽¹⁾:

"A mediedade (não confundir com 'mediocridade') dessa ficção nos deu figuras humanas representativas, mas não rígidas".

O fato é que sempre se cobrou a Veríssimo uma postura mais declaradamente engajada em seus romances, desde que sua posição de liberal podia deixá-lo à vontade em qualquer situação narrativa. Mas esse seu "tônus ideológico" (se assim pode ser chamado), acompanhou-o sempre e aparece também em Incidente em Antares. Aqui, porém, ele se coloca com firmeza contra os fascistas que ainda pregam "Pátria, Família e Propriedade" e não consegue disfarçar uma óbvia simpatia pelas classes operárias e pelos marginalizados.

Paulo Hecker Filho, em artigo sutilmente cáustico sobre Solo de Clarineta⁽²⁾, afirma:

(1) BOSI, A. História concisa da Literatura Brasileira, S. Paulo, Cultrix, 1983, p. 461.

(2) "Suplemento Literário", O Estado de São Paulo, s/d.

"Se (E.V.) tem atenuado sua concepção no início agressivamente burguesa da vida, está longe de a renovar(...) Esse radical burguesismo, castigado só na superfície, responde em boa margem pela amplitude do seu número de leitores que, também burgueses, se sentem em casa na sua obra. Ela está repleta de boas intenções, sem dúvida, mas a maioria dos burgueses, embora com menos sinceridade, também está e o sermão bom-menino que às vezes ela lhe ministra só termina por pô-los em paz com a má consciência social a que a realidade os obriga, tornando sua leitura para eles um fato aparentemente meritório e útil. A probabilidade, porém, é que saiam dela mais resolutamente burgueses, encantados com a imagem da própria vida num espelho - num estilo - tão acessível e cálido, pois há nesses livros, apesar das homilias ocasionais, uma básica crença nos valores e objetivos burgueses".

Ele afirma ainda que o valor real da obra de Veríssimo, apesar da contenção ideológica, reside na força de um estilo, resultante do conhecimento das necessidades narrativas, a evolução, as gradações, o suspense, o clímax, que subjuguem o leitor do começo ao fim de cada romance⁽²⁾.

(2). "Noto que a maioria dos comentadores reage, não quer se entregar à leitura fácil, desconfia quando gosta, faz ginásticas incriveis para não se deixar pegar, cata motivos de restrições, desconversa, divaga. E mais de um crítico já disse que o meu defeito principal é procurar escrever bem, ser claro e agradável. Você já viu besteira maior? Um cronista de São Paulo disse numa pequena nota que gostaria de me ver mais desarrumado e descuidado no estilo". (Carta de Érico Veríssimo a Monteiro Lobato, datada de 27/01/42; cópia gentilmente cedida pela Profa. Marisa Lajolo.

Opiniões como essa encontram resposta discordante em Alfredo Bosi⁽¹⁾, para citar um exemplo. Ele declara que o fato de o escritor ter-se mantido fiel a "uma posição cãlida" não invalida a dimensão política de sua obra, desde que as histórias de lutas sociais são sempre histórias políticas e que, na hora em que foi necessária uma opção ideológica mais nítida, Veríssimo a fez, pois a própria atitude de descrever, direta ou indiretamente, mesmo apenas a superfície dos fatos é inegavelmente política, pois essa mesma superfície é, por si só, terrível.

"O tema da opressão e seu contraponto, o desejo de liberdade, investem O Senhor Embaixador (1965), O Prisioneiro (1967) e Incidente em Antares (1971). Décadas de 60 e de 70. O imperialismo avança por todos os lados, penetra em todas as frentes, aperta o cerco, destrói barreiras morais e religiosas, arrebenta com a face do mundo. As tramas já não podem ser completamente regionais. Érico respondeu à situação concreta do Terceiro Mundo (digamos assim que todos entendem) (...) Ainda aqui, acho que essa marcada "superficialidade" do texto de Érico foi uma solução feliz, ao menos como solução política de um escritor democrata. Nessa altura, a expressão "romancista político" alarga seu campo de sentido. É político quem amplia seu círculo de leitores. Temos, então, duas frentes: o texto em si, como mensagem e o texto como projeto de comunicação".

(1) Movimento, 08/12/75.

Essa questão da ampliação do círculo de leitores tem sido ponto candente na discussão maior que envolve o problema da criação de uma crítica literária latino-americana, mencionado na primeira parte deste trabalho. A propósito, reiterando as afirmações de Bosi sobre o tema, quero citar um texto de Cortázar⁽¹⁾, em que ele coloca a necessidade de o escritor latino-americano, em primeiro lugar, estender pontes sobre o enorme fosso que o separa do leitor, pois este, aqui, na verdade importa mais do que aquele, desde que tem sido mantido numa pré-história da qual é preciso sair, para que todos possam entrar em si mesmos e se reconhecer como povos e como indivíduos. E explica:

"Aos olhos de tantas ditaduras latino americanas, todo livro, seja ele qual for, é suspeito. E os leitores do livro o são ainda mais, pois ler um livro é sempre, por assim dizer, botar o dedo no gatilho e assim liberar e multiplicar sua força explosiva. Eis porque as relações entre o escritor e seu leitor se revestem, na América Latina e no resto do que se chama Terceiro Mundo, de uma importância que não é a mesma em outras zonas culturais".

Quando, então, Incidente em Antares foi publicado, trazia, em estreita urdidura com sua trama, um projeto de comunicação implícito com o público e, assim, trouxe um hausto de esperança para uma época em que a tônica era o desencanto e o medo do futuro, também no que se referia aos rumos da criação artística e literária brasileiras.

(1) CORTAZAR, J. "Ler um livro é sempre botar o dedo no gatilho", in Revista do Brasil nº 2, ano I, 1984, Secretaria de Ciência e Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

1.3. História ou ficção?

O romance conta a história de uma hipotética comunidade fronteiriça do Rio Grande do Sul com a Argentina, na qual, no dia 13 de dezembro de 1963, acontece um macabro "incidente" que vem alvoroçar a pacata monotonia em que viviam seus habitantes. Nesse dia, sete mortos, indignados por não terem sido enterrados devido ao fato de estar havendo na cidade uma greve geral que mobiliza até os coveiros, levantam-se de seus esquifes e marcham cidade adentro, espalhando o pânico e o nojo. Não satisfeitos com isso, os mortos-vivos (um advogado corrupto, a matriarca de uma família importante, um músico quase louco, um sapateiro anarquista, um alcoólatra, um estudante assassinado pela polícia e uma prostituta) aboletam-se no coreto da praça central, de onde denunciam aos quatro ventos a podridão moral e a corrupção política dos mais eminentes cidadãos, perante a população estarrecida, porém avidamente curiosa. Esse "incidente" constitui a segunda parte do romance, sendo que a primeira é um amplo painel histórico e político do Brasil, refletido na pequena comunidade antarense e na vida de alguns de seus habitantes, o qual abrange desde o final do século passado até a década de 60 e em que desfilam as figuras e os fatos mais marcantes da História do Brasil.

Um humor irônico e sutil perpassa toda a narrativa, acentuando sua contundência real e simbólica. Após o "incidente" infeliz, os próceres de Antares optam por uma "operação-borracha", visando apagá-lo da memória de todos. Mas o sucesso dessa operação é apenas relativo, pois sobram evidências iniludíveis nas consciências de todos.

A matéria narrada, aprofundando uma visão crítica que já se fizera presente em livros anteriores, evidencia a preocupa

ção de questionar o momento presente que, é óbvio, tem suas raízes plantadas no passado histórico, aqui descrito quase satiricamente. Fica patente a existência de uma tensão entre o autor e seu mundo referencial, que se traduz no universo estético que constrói. Essa tensão engendra um conflito, no cosmos narrativo, configurado na reação dos personagens mortos contra a organização social e moral de Antares. Trata-se, porém, de uma reação relativizada, pois se faz através de mortos, que já não se incluem mais nesse mundo que criticam e sobre o qual, portanto, não têm nenhuma possibilidade efetiva de modificação. A antinomia sujeito/mundo não é solucionada no plano desse mesmo mundo: ocorre uma espécie de evasão, que neutraliza o conflito, possibilitando uma anti-reação, como a operação-borracha.

Nessa linha, o recurso ao elemento fantástico parece ser uma solução ideal para a ideologia do autor, para quem, então, o confronto com as estruturas degradadas vigentes não se realiza a nível natural, mas a nível sobrenatural. Ou seja, prevalece a irre realidade sobre a realidade. Paradoxalmente, contudo, os fatos narrados revelam as lesões sociais e individuais, alcançando densidade moral e verdade histórica, apesar e por causa da recorrência alegórica, da qual o fantástico é um elemento constitutivo, residindo aí a dimensão contestadora do romance.

No que se refere aos personagens, penso que a proliferação de tipos e quase ausência de heróis (só João Paz, o jovem morto sob tortura, pode ser visto como o herói tradicional) justifica-se no próprio recurso alegórico: Antares é uma alegoria do Brasil, de cujas potencialidades fascistas de certos setores o autor não demonstra dúvidas. Assim, esses tipos pitorescos, na grande maioria, são tratados na sua relação dinâmica com a realidade sócio-política que os condiciona. Somente passam a heróis

(ou anti-heróis) no sentido de que são empreendedores de seu próprio destino, através de uma ação efetiva, depois de mortos; portanto, mais umavez o objetivo de denúncia e/ou contestação através deles dilui-se na estranheza da situação narrada. Não há catarse, não há purificação, nem alívio. Terminado o romance, tudo volta a ser o que fora, mas apenas na aparência.

Parece-me que o problema que se coloca, mais do que a visão ideológica do autor, é também o da especificidade literária do livro. Como romance, cuja rede ficcional arma-se mimeticamente a partir da realidade concreta, ele reflete já as transformações pelas quais passa esse gênero atualmente na América Latina, na medida em que consegue captar o todo dessa realidade extremamente complexa com uma série de recursos que extrapolam os tradicionais postulados realistas. Dessa maneira, surge no texto um aspecto das condições da evolução do romance num contexto histórico-social determinado, transposto para o plano ficcional, como resultado formal.

Mais do que uma alusão indireta ao nosso cotidiano real, o recurso ao fantástico é um embrião daquilo que iria eclodir no Brasil, com muita força, em meados da década: o estilhaçamento, a fragmentação da narrativa, o seu acobertamento em metáforas, símiles e equivalentes profusos. Esse tipo de transformação pelo qual começa a passar a narrativa ficcional está ligado, não só no Brasil, à sua quase impossibilidade de expressar uma cosmovisão coerente, num mundo que prima pela incoerência. É novamente a tensão criada, agora entre o autor e as "estruturas de gradadas" do mundo que quer interpretar. Expressar essa realidade requer também uma interpretação nova dos caminhos realistas tradicionais.

No caso específico de Incidente em Antares, Veríssimo

procura uma outra vertente do realismo, aquela que considera o fantástico como mais uma possibilidade do real.

Dessa forma, o "incidente" introduz na narrativa um eixo de significação que rompe os limites da (H)história, em sua concepção dicionarizada de narração metódica de fatos notáveis ocorridos na vida de um povo e/ou de acontecimentos e ações cronologicamente dispostos. Essa ruptura se dá quando predomina a fabulação, a anedota, a narrativa ficcional propriamente dita, produto da imaginação criadora do autor. Temos, então, a História real e a ficção, (ir)real, (im)possível, (im)provável. Dois lados da mesma moeda. O direito e o avesso da História: grandes personagens (Getúlio, Juscelino, Jânio, etc.), fatos marcantes (a Revolução de 30, o suicídio de Vargas, 1964, etc.) refletidos na história comezinha e chã dos Tibérios Vacarianos, dos Joões Paz, das Erotildes, dos Inocências, dos Padres Pedro Paulo, etc. E, voluntária e ironicamente, o avesso é mais real no universo narrativo quando os fatos extrapolam a realidade, apresentando o reflexo deformado e terrível de toda a História: os mortos que falam, que acusam, que cobram.

1.4. Um "contador de histórias"?

"Sua força e portanto a explicação última do amplo sucesso está em que o que escreve, seja o que for, prende a gente. Até não-leitores incapazes de engolir um livro, gostam dos seus e chegam ao fim deles. Na verdade, são levados. O sedutor continua a funcionar e nada contagia tanto quanto a vida. Se ela pode eclodir em as perezas e exigências, nele menos. Em seus livros, a muita vida, apresentada sempre compreensiva e muito urbana, quase que só atrai, não assusta. Isso implica uma técnica, naturalmente. Sua frase é bem sua, tem o elã da verdadeira vitalidade, mas a polidez de adiar seu orgasmos (tanto mais amado quanto estritamente entregue). E pode se estender imensamente, por que não se exalta e raro se completa" ⁽¹⁾.

O tom irônico de Hecker Filho não consegue esconder uma verdade: a fluência do estilo verissiano, que consegue estruturar o narrado numa forma que corre ininterrupta e quase encantatória. Se isso, antes, numa época na qual a leitura ocupava quase sozinha o lugar de honra nas formas de aquisição de cultura e fruição do lazer, era considerado um senão, um ponto contra ⁽²⁾, hoje,

(1) "Suplemento Literário", O Estado de São Paulo, s/d.

(2) "Aliás, depois que comecei a vender livros, a maioria dos críticos deu para desconfiar do que escrevo. O Sr. Tristão de Athayde, que é inegavelmente um bom crítico, termina um artigo sobre Saga afirmando que sou a Margaret Mitchel nacional. Malícia por malícia, eu poderia dizer que o Sr. Tristão é um Marltain tipo sloper. Acontece que eu não considero Miss Mitchel uma escritora inferior. Pelo contrário. Ficaria muito feliz se pudesse escrever um vento levou - ótima história, de fundo sociológico, com muita humanidade, vida e pitoresco". (Correspondência Veríssimo/Lobato, cit.).

quando o escritor e seu texto têm que disputar quase um corpo-a-corpo com os meios de comunicação de massa na busca de leitores, torna-se uma questão de política cultural: é político quem amplia seu círculo de leitores, na medida em que cada leitor é tomado como único, indivíduo evadido do conceito reificador de "massa" consumidora de produtos culturais pré-fabricados. Não se trata, aqui, de privilegiar a leitura per si como o transmissor de cultura "superior", apenas reitero o problema da interferência dos meios de comunicação de massa na formação dos leitores da América Latina, principalmente no sentido de que o problema não é a existência desses meios mas o uso que deles se faz.

Nunca é demais lembrar, então, o que afirma Cortázer, a respeito da especificidade latino-americana do relacionamento autor/público⁽¹⁾:

"Ora, no caso dos escritores latino-americanos, o leitor não desempenha ainda o papel que lhe deveria caber, tendo em vista o espantoso deserto cultural que reina em seu país e no contexto do continente. Em nossos países, nesse teatro que é a literatura, a sala fica metade vazia, e se de vez em quando se enche, como quando a peça encenada se chama "Cem anos de solidão" ou "A casa verde", esses sucessos fugazes servem apenas para revelar o vazio habitual de nossos teatros culturais, a raridade dos pontos de convergência e de encontro entre autor e leitor".

(1) CORTAZER, J., artigo citado.

Nessa linha, creio oportuno considerar que, durante a década de 70, no Brasil, a leitura ainda é um hábito de minorias: aumenta o público leitor virtual, presente nas estatísticas crescentes dos índices de escolarização, mas decresce o público real, em virtude de vários fatores. Vejamos: a escolarização é relativa, pois o nível de ensino começa a decair assustadoramente devido à política educacional adotada a partir de 64; a baixa renda familiar e o desemprego crescentes estimulam a evasão da escola para o trabalho; a indústria cultural é muito poderosa, notadamente a televisão, que compete mais diretamente com o hábito de leitura; o preço do livro torna-se cada vez mais proibitivo. Portanto, os compradores e/ou leitores de livros no Brasil constituem uma parcela reduzida da população; para os poucos interessados, gente das classes médias que consegue furar o bloqueio ideológico dos meios de comunicação de massa e reivindica um acesso à cultura livresca, ele é menos difícil. Mas para a grande maioria da população, é sem perspectivas ⁽¹⁾.

Assim, as restrições que sempre se fizeram a Veríssimo perdem sua razão de ser se desligadas de uma crítica com pressupostos eurocentristas.

Na verdade, o que se tem chamado de superficialidade da sua narrativa nada mais é do que uma comunicação fácil e imediata com o leitor, dispensando protocolos mais elaborados e conseguindo mergulhá-lo imediatamente na trama. É o mesmo tipo de

(1) "Os livros vendem-se bem no seio de pequenas élites, que se mantêm em íntimo contato social e intelectual e entre cujos membros as novidades e as discussões sobre os literatos e os acontecimentos literários são lugar comum e circulam rapidamente (...) Porém, fora desses grupos, a venda de livros é mínima, por pura falta de familiaridade com o que há disponível. Quando, de algum modo, esse grande público exterior desinformado toma conhecimento de um "bom livro" ou autor, temos não apenas o fenômeno do livro best-seller, como também do autor best-seller, com um mercado garantido para o resto da vida". HALLEWELL, L. O livro no Brasil, São Paulo, EDUSP, 1985, pags. 571-73.

cumplicidade que estabelece o livro de Gabeira, entre autor e leitor, na medida em que a este último são oferecidos todos os elementos necessários para que seja introduzido num universo narrativo que lhe parece acolhedor e atraente pela familiaridade e semelhança com seu próprio mundo.

No caso específico de Incidente em Antares, essa cumplicidade é um resultado habilmente conseguido em dois níveis: no da inserção inequívoca do texto como interpretação de um tempo/ espaço bem determinados, o aqui e o agora, que são também os do leitor, e no da estruturação desse mesmo tempo/espaço numa rede ficcional que passa a constituir a projeção simbólica do imaginário de ambos, autor e leitor, na medida em que esse imaginário, na conjuntura em questão, vinha sendo proibido de se expressar livremente. Eis aí montado o palco para a catarse que, porém, não se realiza.

Dessa maneira, o livro torna-se popular (não populista), pois passa a ser não apenas a interpretação individual do autor a respeito da sua realidade circundante, mas também porque essa interpretação encontra eco e receptividade em milhares de leitores que com ela se identificam empaticamente. Esse é um efeito final, de que a dupla cumplicidade citada é um rito de passagem⁽¹⁾.

É por isso que as opiniões como as emitidas por José

(1) "(...) só em teoria dá-se o confronto direto entre uma forma literária e uma estrutura social, já que esta, por ser ao mesmo tempo impalpável e real, não comparece em pessoa entre as duas capas de um livro. O fato de experiência, propriamente literário, é outro, e é a ele que a boa teoria deve chegar: está no acordo ou desacordo entre a forma e a matéria que, esta sim, é marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser a representante, mais ou menos incômoda, no interior da literatura". SCHWARZ, R. "Criando o romance brasileiro", Argumento, nº 14, fev. 1974, p. 34.

Augusto Guerra⁽¹⁾ são falaciosas:

"(...) Incidente em Antares (que) se insere na obra romanesca de Érico Veríssimo como um exercício de sátira elaborada com os ingredientes regionais e urbanos da saga rio-grandense. Observe-se a postura e a compostura de seus personagens - são, todos eles, riscados em obediência a moldes caricatos como se devessem ter vindo ao mundo para representar certo papel imposto pelo seu criador (...) Porque nasceram os personagens de Antares previamente estereotipados para desempenhar a farsa e desaparecerem é que do incidente fica a impressão de que nada de estável permanece no seu mundo romanesco".

Ora, a aparente fugacidade e irrealidade da trama e dos personagens é que constituem o acordo tácito entre a realidade histórica e a realidade ficcional nesse livro, justamente porque, na sua lógica satírica, espelham a fantástica ilogicidade e incoerência ética, moral, política e social que passaram a organizar a sociedade brasileira. A aparência de fugacidade mascara, isso sim, a essência do que permanece: o testemunho que, se não podia ser feito de outra forma, encontrou seu viés na sátira e na alegoria.

Por outro lado, a incoerência da transfiguração macabra (os "mortos-vivos") é muito coerente: são mortos que estão vivos, são vivos que estão mortos; a ambivalência é proposital:

(1). "Do permanente e do incidental", "Suplemento Literário", O Estado de São Paulo, 13/11/73, nº 815.

eles falam, agem, denunciam, cobram, em suma, fazem o que os vivos não podiam fazer naquela época e o que os mortos nunca mais fariam.

A estereotipia também é proposital, para não dizer fundamental à coerência narrativa. Não são pessoas interpretadas por personagens ficcionais; são tipos, símbolos de uma série sempre igual de pessoas como aquelas que pulalam nas pequenas cidades brasileiras. São mesmo caricaturas, em que pese o sentido pejorativo, pois a situação narrada é caricatura, reflexo deformado de uma realidade por si só caricatural.

Como literatura de contestação que é, tem o seu eixo de significação centrado no típico, capaz de sintetizar as injunções do que é universal e do que é específico. A diferença entre o universo ficcional e o real estabelece um mundo de relações em que as aparências se diluem no final, revelando as relações humanas na essência, invertidas e cristalizadas. Essa ruptura entre real e imaginário é tanto maior quanto a carga de simbólico que carrega, ou seja, os personagens são núcleos catalizadores de tensões que refletem um aqui e agora determinado.

2. O texto:

2.1. O espelho e a face

Até aqui, procurei argumentar com a opinião generalizada da crítica que considera Veríssimo um escritor menor, mesmo quando escreveu um livro da importância de Incidente em Antares. As opiniões desfavoráveis ao autor, vimos, sempre estiveram centradas no seu posicionamento ideológico "calidamente liberal" e as favoráveis apenas no seu estilo fluente e "fácil". Mas vimos também que são visões redutoras, pois apreender a profundidade do universo ficcional de Veríssimo, notadamente no romance em questão, implica trabalhar com um elemento que se entremostra nas primeiras páginas: o embricamento entre História e fabulação, a tendência ao romance histórico e à criação de um painel social; ambas coerentes, verossímeis, mas que tentam transpor os tradicionais esquemas de representação mimética da realidade.

Incidente em Antares transcorre, então, sob o signo de uma aparente duplicidade criada por duas vertentes que, na verdade, deságuam em uma só: a primeira, matéria historicamente dada, que está na consciência da cultura - o Brasil e seus fatos e homens preeminentes, os governadores, presidentes, as revoluções, golpes e contra-golpes, avanços e recuos de facções políticas, alianças estratégicas e cisões irreconciliáveis; a segunda, a matéria imaginária: os tipos criados - coronéis, matriarcas, comerciantes, ativistas políticos, padres, solteironas, bêbados, prostitutas, intelectuais alienados e participantes, cronistas sociais, os mortos e os vivos.

Todavia, tais tipos, sendo interpretações ficcionais de pessoas do cotidiano real, também participam da História nar

rada, não são só matéria imaginária. Portanto, a pretensa duplicidade que atravessa o romance vai lhe conferir uma certa aura de "non-sense", não apenas pela presença do elemento fantástico, mas porque este é símbolo daquela: a História é a ficção e esta acaba sendo, ao mesmo tempo, um reflexo assustador daquela. História e ficção, mortos vivos, personagens reais e imaginários não chegam a ser elementos opostos; são a face e o espelho, elementos indissolúveis, complementares na sua falsa duplicidade.

Esse substrato narrativo proporciona a Veríssimo uma cômoda posição de narrador ausente, imparcial e descompromissado. É uma espécie de narrador básico, que ordena a narrativa de acordo com seus próprios critérios, que inclui e elimina elementos, de acordo com a sua própria visão. Tal descompromisso, pressuposto fundamental da objetividade realista, é aqui relativizado com a criação de um "alter-ego" do autor: o Professor Martin Francisco Terra, de cujas posições humanistas e liberais podem-se depreender as do próprio autor. Eis aí a primeira face do espelho.

O recurso à criação de um "alter-ego" é comum na ficção de Veríssimo e acompanha-o praticamente desde suas primeiras obras. É através desses personagens que ele coloca em discussão suas perplexidades, suas crenças e motivações mais profundas enquanto intelectual, sempre centradas obsessivamente na real possibilidade de sobrevivência do liberal, num contexto político que se cristalizara em termos de esquerda ou direita, comunismo ou fascismo. O "leit-motiv" de toda sua ficção sempre foi a indagação sobre o sacrifício do homem enquanto indivíduo e a carência de liberdade num sistema social degradado. Nesse sentido, Flávio Loureiro Chaves⁽¹⁾ esclarece:

(1) Érico Veríssimo: Realismo e Sociedade, Porto Alegre, Globo, 1976, pag. 135.

"Na crise do pensamento liberal e democrático, que se tornou intensa no mesmo período em que o escritor construiu a sua obra literária, tanto no panorama internacional como nos rumos impostos à sociedade brasileira, a privação de liberdade está intimamente identificada com a crescente impossibilidade de uma ação restauradora e o inútil sacrifício da individualidade (...) É neste limite que se pode identificar a radicalização do juízo social formulado por Érico Veríssimo, uma vez que violência, tirania, totalitarismo são tomados por sinônimos de morte e de destruição da liberdade".

Dessa maneira, o que está implícito no conjunto da situação dramática, como posição ideológica do autor, inerente à estrutura do universo criado, está explícito no discurso do Prof. Terra, que se apresenta como um humanista convicto e ao mesmo tempo um pessimista protegido por seu próprio pessimismo, que prefere "o amor ao ódio, a liberdade à escravidão, a persuasão à violência", dizendo-se "um aprendiz perplexo"⁽¹⁾. O pessimismo que Veríssimo atribuiu a Martin Francisco é o resultado de seu amadurecimento interior (na medida em que o chama de "aprendiz perplexo"), de um conseqüente despojamento de falsas esperanças num mundo cada vez mais reificado, de uma lucidez de quem não consegue mais propor saídas de antemão condenadas ao fracasso. Para ele, acima de rótulos ideológicos, o que interessa é o ser hu

(1) VERÍSSIMO, E. Incidente em Antares, São Paulo, Círculo do Livro, 1975, p. 183. Todas as citações farão referência a esta edição.

mano individual, virtual agente de libertação. Por isso, o macabro incidente do romance simboliza também a ruptura intransponível entre indivíduo e sociedade, num momento bem específico da História brasileira, o qual aparece indicado com precisão no capítulo LXIX. O Professor pergunta a Xisto Vacariano se este já lera o Ato Institucional do novo governo, afirmando em seguida que "um regime autoritário" também pode ser a hora do monstrinho das cavernas... de um lado e de outro⁽¹⁾. Afirma-se um "liberal esquerdizante" ou um "comunista marcarado". E pondera:

"Um dia teremos todos os caminhos barrados.

Tudo indica que essa revolução, que já está sendo contestada, continuará a encontrar uma resistência cada vez mais forte. E é natural que a contestação provoque a repressão e a repressão mais contestação. Lamentarei, mas não me surpreenderei se um dia entrarmos numa era de terrorismo" (p. 145).

É esse o limite: autoritarismo e violência, perda de liberdade. Contra isso Veríssimo se insurge, colocando na praça os mortos que já nada podem temer. Aí se engendra a única ação possível no contexto narrado: a ação dos mortos, do outro lado da vida, transformada em inação, em denúncia vã, pela impossibilidade de influência efetiva no mundo dos vivos.

A segunda face no espelho é o livro escrito pelo Professor Terra e seus auxiliares: Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira. É, então, um reflexo duplo: o livro dentro de livro. Um espelho, Incidente em Antares; a Anatomia, outro, ambos espe

(1) Idem, pag. 144.

lhós em que se reflete o Brasil. Na verdade, é um múltiplo jogo de espelhos; além da Anatômia, existe o Jornal de Antares, diário íntimo do Professor, através do qual o leitor toma efetivamente contato detalhado com os personagens de Antares, os quais, até então, Veríssimo nomeara apenas, rapidamente. A Anatômia coletiviza os personagens; apresenta-os como um todo, como um corpo social compacto; o Jornal de Antares individualiza-os, dá-lhes rosto, gestos, voz, características próprias. Assim, as faces, no grande espelho do romance, fundem-se, confundem-se, num jogo sutil que instaura uma certa ambigüidade: quem é autor? Quem é personagem? Quem reflete? Quem é refletido? Qual é o espelho? De quem é a face?

A sutileza desse jogo permite a Veríssimo manter-se sempre na posição escolhida enquanto narrador: a de testemunha que vê, entende, concorda ou não, mas passa o discurso a outrem, cada vez que é necessário dar uma palavra final. É como se ele fosse distendendo gradativamente uma corda, mais e mais, e então, quando parece que lhe faltam forças para segurá-las, entrega-a a outra pessoa. Recurso hábil, que lhe possibilita conservar a onisciência conferida pela narração em 3a. pessoa, neutra, imparcial, enquanto o Prof. Terra entrega-se por inteiro, em assumida 1a. pessoa.

Continuando nessa linha, é preciso mencionar a diário do Pe. Pedro-Paulo, o capelão da Vila Operária, que também pode ser considerado um porta-voz do autor, se bem que ocupando posição secundária em relação ao Professor. Veríssimo chega ao requinte de fazê-los manter um diálogo, em que se revelam um ao outro, mostram seus medos, suas poucas certezas e muitas incertezas em relação a si mesmos e à política nacional refletida na sociedade de Antares (cap. LXXIX). Mais uma face...

E outra ainda vai surgir na figura do cronista Lucas Faia, que mais de uma vez "segura a corda" para Veríssimo, na descrição comprometedora dos fatos ocorridos na Praça da República. Nesse caso, não penso que se trate de outro porta-voz; a identificação (se assim chamada) entre personagem e autor dá-se meramente no ato de contar, narrar, descrever e, no estilo do jornalista, a ironia sutil do autor faz-se mais acentuada, na medida mesma da pseudo-seriedade atônita da prosa barroca do jornal A Verdade ⁽¹⁾.

Temos, assim, não um discurso íntegro e único, mas uma montagem de vários discursos de narradores diferentes, que se entrecruzam, se alinham e se completam, compondo um tecido final em que o fragmento é a unidade essencial da tessitura. E essa tessitura se faz numa espécie de jogo capcioso. Narradores que se alternam, que se escondem, que se mostram... Qual é a face? Qual é o espelho? E que imagem é essa que se quer entremostrear?

Mas outras muitas faces aparecem no espelho multifacetado de Incidente em Antares. Cada personagem, enquanto tipo, estereótipo, é um reflexo distorcido, polarizador de características reais da imensa variedade de pessoas que povoam o quotidiano real; cada personagem e/ou fato histórico narrado passa a ser uma interpretação do autor (faces no grande "espelho" da ficção) para tais fatos e tais personagens, na medida em que ele próprio, enquanto narrador, projeta no espelho da obra a própria imagem que tem deles.

(1) Um estudo mais detalhado da função narrativa desses três personagens será feito mais adiante.

2.2. Antares: do mítico e do alegórico.

"Matilde, minha querida, queres que te fale com franqueza? Esse livro está para Antares de verdade assim como um passarinho empalhado está para um passarinho vivo".

(Prof. Terra a sua mulher, p.134)

Antares, "a cidade com nome de estrela", só vai aparecer descrita em detalhes na segunda parte do romance, pelo Prof. Terra, em seu "jornal". Antes disso, Veríssimo pinta-a como cenário, pano de fundo de cores imprecisas e contornos vagos para intrigas políticas e sociais internas, ao mesmo tempo que refletindo, na vida corriqueira do dia-a-dia de seus habitantes, os grandes eventos da História do Brasil. Os ecos dos grandes acontecimentos chegam até ela, infiltrando-se na sua organização característica, cuja estrutura social vai lentamente se modificando, adaptando-se ao evoluir da História, à revelia da vontade da classe dominante da cidade: os antigos estancieiros.

Pouco a pouco, à medida que o correr do tempo vai se aproximando dos dias atuais, ela vai se erigindo em personagem; na verdade, o personagem central do romance, pois sintetiza alegoricamente todo um microcosmo social, no qual se chocam as contradições básicas da sociedade brasileira, cuja evolução calcou-se na superação das bases agrícolas pela introdução da indústria, até enveredar pelo capitalismo selvagem e burocrático, dominado pelo poder econômico estrangeiro. Assim, os personagens humanos que moram em suas casas, que circulam por suas ruas e praças são pequenas células de um organismo vivo maior, que a nutrem e conservam viva, com sua mesquinharia, avidez, corrupção, amoralidade, introlerância e injustiça. Contudo, Antares não é

um mundo já construído narrativamente; é um espaço que se delinea desde suas origens primitivas e caminha gradativamente para o fim, para o "Juízo Final".

O universo aí representado é realmente complexo: um mundo reificado, varrido por ventos de todos os quadrantes, permeado por interesses individuais escusos, idealismos, grandes covardias e rasgos de coragem, lições de altruísmo e de máximo egoísmo, anseios elevados e materialismo abjeto, como todas as comunidades humanas. Além disso, é também uma típica comunidade brasileira, em que a indústria incipiente vai suplantando o poderio agro-pastoril conservador e reacionário, dando lugar a forças novas, a idéias e costumes mais avançados e progressistas. Para evidenciar essa complexidade, Veríssimo escolheu, como forma de retratá-la, o confronto dos opostos absolutos, a eterna luta entre o Bem e o Mal, a qual, entretanto, não vai se desenvolver de forma esquemática e linear, como veremos.

A Antares que o Prof. Terra descreve não tem características próprias, marcantes, individualizantes:

"A cidade mesma poderia ser uma "personagem".

Feioka, mas com uma certa graça antiga e missioneira. Seu forte, na minha opinião, são os telhados de telha colonial (...) E também as suas incontáveis (...) meiáguas de fachada caiada, janelas e portas com ombreiras de madeira cinzenta meio roídas de cupim. E as ruas, os becos, todos calçados de pedra-ferro irregular e com nomes saborosos (...)" (p. 148).

Descontado o adjetivo "missioneira", tal descrição poderia se referir a qualquer outra pequena cidade do interior brasileiro, fosse ela em São Paulo, Rio Grande, Minas, Pernambuco. Po-

de-se depreender da imprecisão descritiva que o foco de interesse narrativo está centrado em outra coisa que não o mero espaço físico. Essa impressão se acentua quando prossegue a descrição:

"Como toda cidade pequena que se preza, Antares tem a sua Rua do Comércio e a sua Voluntários da Pátria. E duas praças, uma delas a "enteada da família", a gata borralheira, fica na extremidade norte, é mal cuidada, cercada de casas velhas e baixas (...) Mas a outra, a da República, filha diletta da comunidade (...) essa é considerada a sala de visitas da cidade. As ruas a seu redor têm pavimento de cimento asfáltico. Nesse largo ficam as residências e edifícios mais importantes da cidade: os palacetes dos Vacarianos e Campolargos, mansões de dois pisos, enormes, com muitas janelas (...)" (p. 149).

O ângulo de visão escolhido para a descrição da cidade repousa sobre um esquema binário, o "caráter binário", como muito bem diz o Prof. Terra, para quem, em Antares, "ou se é do Fronteira F.C. ou do C.E. Missionário", "ou se é do Clube Comercial ou do Clube Caixeiral", ou se prefere o Dr. Lázaro Bertiooga ou o Dr. Falkenburg, ou o Pe. Gerônimo ou o Pe. Pedro-Paulo, os Vacarianos ou Campolargos, os comunistas ou os fascistas, a esquerda ou a direita. Atualizado no texto, esse esquema binário repousa sobre uma aparência de maniqueísmo: ou o Bem ou o Mal. A trama, com suas implicações ideológicas, reflete-se na estrutura narrativa e vice-versa.

Ou seja, a nível da significação, o esquema binário organizador do espaço é também a atualização do mito primordial: o

confronto entre o Bem e o Mal, que vai polarizar toda a fabulação constituindo um arcabouço para as situações. Esse confronto, representado pelos macabros acontecimentos da praça central, é trazido à tona pela recorrência à representação alegórica de um Juízo Final (o Bem contra o Mal, na mitologia cristã), quando os mortos ressurgem para acusar e julgar os vivos. Portanto, há uma dimensão mítica conferida ao espaço, a qual está na dependência única dos fatos que nele ocorrem.

O espaço, assim caracterizado, vai encontrar sua ratificação, mais ou menos especificamente, na visão que cada personagem tem dele, isto é, o sentido particular que assume para cada um esse espaço, descaracterizado na sua essência. Mais uma vez, é o Prof. Terra quem fornece essa visão, perguntando a cada habitante o que pensa da sua cidade. A resposta de cada um vai fornecendo dados que se encaixam como peças de um quebra-cabeças, formando pouco a pouco o retrato típico de uma cidadezinha medíocre, tacanha, interiorana e retrógrada como tantas outras.

A dimensão mítica de Antares soma-se a dimensão alegórica, mais específica, e que já foi mencionada: Antares é uma alegoria do Brasil, na medida em que cada pequena cidade-tipo como essa constitui um macrocosmo, uma amostragem perfeita de um todo maior que possui, em outra escala, as mesmas características e elementos constitutivos; os detalhes aí não têm importância, pois cada pessoa, cada coisa, cada relação aponta para outras pessoas, coisas ou relações e, exatamente por isso, Antares, como suporte de significação de um outro elemento maior, adquire sua dimensão crítica. O que importa, então, é a totalidade para a qual a imagem alegórica aponta.

Daí, sempre se observando o jogo de espelhos, a Anatomia do Prof. Terra é, por sua vez, uma alegoria de Antares. O ca

râter alegórico do romance é, então, duas vezes assinalado.

Brasil, Antares, Ribeira⁽¹⁾... Os três signos numa relação de contigüidade implícita, um dentro do outro, como círculos concêntricos. Os três significantes atualizando um só significado que brota da estrutura narrativa: o da opressão econômica, social e sobretudo política que se abate sobre as liberdades individuais.

Como espaço mítico e alegórico que é, erigindo-se cada vez mais como personagem principal, Antares já aparece no primeiro capítulo, antecipando seu destino futuro: o de ver sucumbir, pouco a pouco, no bojo de forças novas e progressistas, sua obsoleta organização social. Para evidenciar isso, Veríssimo lança mão de uma transparente simbologia: a dos fósseis, animais antediluvianos, que aparecem no primeiro parágrafo do livro.

"Afirmam os entendidos que os ossos fósseis recentemente encontrados numa escavação feita em terras do município de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, pertenciam a um gliptodonte, animal antediluviano, que, segundo as reconstituições gráficas da paleontologia, era uma espécie de tatu gigante (...) Calcula-se que, durante o Pleistoceno, isto é, há cerca de um milhão de anos, não só os gliptodontes como também os megatérios habitavam essa região diabásica da América do Sul (...)" (p. 9).

Mais adianta, o mesmo símbolo é retomado, agora referin

(1) Ribeira é o nome fictício que assume Antares na Anatomia do Prof. Terra.

do-se especificamente aos coronéis estancieiros, os detentores do poder na região, que lentamente vêem esboroar-se o império do qual se julgavam senhores por direito adquirido:

"Assim, ao findar a década de 20, os dois senhores de Antares pareciam um pouco com os gliptodontes e os megatérios no fim de Pleistoceno, isto é, eram dois representantes de espécies animais em processo de extinção".

(p. 39).

Dessa forma, os dois parágrafos introduzem o tema da obsolescência de um determinado mundo, em torno do qual se desenvolverá a narrativa, principalmente na primeira parte do romance, sendo que na segunda, a "ressurreição" dos mortos putrefatos é a metáfora desse mesmo mundo já em sua decomposição final.

Toda essa simbologia, direta e clara, extravasa um pessimismo latente de quem não vê possibilidades num futuro próximo ou melhor, para quem as possibilidades de esperança estão postergadas para um futuro absolutamente incerto. O final do romance, em que o menino que soletra a palavra liberdade pichada num muro é bruscamente interrompido pelo pai apavorado, deixa patentes o desencanto e o ceticismo de quem só vê sombras, a perder de vista. Todavia, ainda há pessoas que picham muros...

Continuando pela linha dos recursos alegóricos utilizados por Veríssimo, na identidade explícita por ele estabelecida entre Antares e Brasil, vejo também uma sutil semelhança com a narrativa histórica da descoberta do país. No início do romance, o autor afirma que o primeiro documento no qual se têm notícias de Antares é um diário de um viajante francês, naturalista, do qual "transcreve" páginas. As datas anotadas nesse diário, 24 e

25 de abril (embora o ano seja o de 1830) são as mesmas do desembarque de Cabral nas praias da Bahia. O tom e a linguagem dessas páginas sugerem, inegavelmente, os da carta de Caminha⁽¹⁾.

Trata-se de um diálogo estabelecido com fatos históricos a fim de que a correlação de pronto se estabeleça. Tal procedimento captura de imediato a atenção do leitor, conduzindo-a por um caminho eivado de recorrências analógicas, explícitas ou não, ao longo do qual Antares mais e mais vai-se afirmando como uma interpretação alegórica de um aqui e agora que é o Brasil, hoje. Em suma, Antares é uma cidade em que se cruzam duas dimensões de igual importância: a da História, específica, e a da condição humana, global, sintetizadas ambas na tessitura da fabulação.

(1) ver páginas 11 a 14.

2.3. Os mortos e os vivos.

"A esta altura da presente narrativa, é natural que o leitor esteja inclinado a perguntar se não existiam em Antares homens de bem e de paz com comportamento e sentimentos cristãos. A pergunta é pertinente e a resposta, sem a menor dúvida, afirmativa. Havia, sim, e muitos. Desgraçadamente, seus ditos, feitos e gestos não foram recolhidos pela história oficial" (p. 30).

Creio ter detectado, no item anterior, a presença de um esquema dual organizador da trama, que está presente na raiz da caracterização dos personagens. Enquanto tipos, eles são investidos de virtudes e defeitos que os colocam ou ao lado do Bem ou ao lado do Mal; ou seja, há um código de comportamento moral, político e ético que explicita uma posição dentro da estrutura social. O que está implícito, então é a "superestrutura da coletividade" (conforme expressão de Flávio Loureiro Chaves) elemento determinante dos contatos transindividuais, que se organiza como sistema fechado e sem saídas para o indivíduo, destinado a agir e a pensar sem liberdade. Poucos são os que escapam a esse esquema e que ficam como peças soltas nessa engrenagem trituradora, gozando de uma liberdade relativa, mas que vai sendo cerceada cada vez mais. É o caso do Pe. Pedro-Paulo e do Prof. Terra, que vão sendo envolvidos, levados, acuados pelos estranhos "incidentes" que sobre eles se abatem; o primeiro, mais diretamente, pelo despertar dos mortos: é o incidente ficcional; o segundo, pelos acontecimentos políticos de 64: é o "incidente" real.

"Havia na última página do matutino uma notícia informando que, desde a irrupção da revolução vitoriosa de 31 de março, trezentas e

setenta e oito pessoas tinham tido seus direitos políticos suspensos, dez mil funcionários haviam sido demitidos ou obrigados a se demitirem e estavam em processo cerca de cinco mil investigações que envolviam umas quarenta mil pessoas em todo o território nacional. Martim Francisco releu a notícia para a mulher (...). - E tu... Não estarás também sendo investigado? (p. 134).

Dessa forma se estabelece a relação entre ficção e realidade. O macabro incidente passa a ser, esteticamente, uma transfiguração do "incidente" real que mergulhou o país numa situação social e política indizível, e todos os personagens nele envolvidos ("reais", como o Prof. Terra, na sua dimensão de "alter-ego" do autor, e fictícios, como os demais), na medida mesma de sua total privação de liberdade, são pintados como marionetes conduzidos por forças alheias à sua vontade: são as convenções sociais esclerosadas, o reacionarismo, a alienação, a mesquinha, a inveja e a ganância que regem um mundo presidido pelo capital. É o Mal, que se corporifica nos personagens, induzindo-os a agir sob seus ditames.

Do outro lado, estão os que se insurgem contra essa ordem de coisas, que se revoltam, lutam e por isso dão até a vida. Estão encarnados principalmente na figura de João e Rita Paz, no Pe. Pedro-Paulo, nas vítimas da hierarquia social como Erotildes e Pudim de Cachaça, em Valentina do Vale, em Barcelona. Desse lado estão também os que, por fraqueza, são engolidos pela voragem e buscam refúgio numa semi-loucura, como o Maestro Menandro Olin da.

Embora atingido pelas injunções históricas, o professor consegue um distanciamento em relação ao universo de Antares, travestindo-se de narrador, observando e analisando tudo "cientificamente". Isso porque, ali, ele é o alienígena, o que não pertence àquele mundo, apenas dissecar-o e narra-o no seu "Jornal" e na sua Anatomia, como o faz Érico Veríssimo com Incidente em Antares, de fora, objetivamente.

Assim, nesse aparente esquematismo maniqueísta, alinham-se do lado do Mal principalmente a classe dominante e as camadas médias que sempre apoiaram o regime, representados no romance pelos Vacarianos e Campolargos e por seus apaniguados, sustentáculos do seu poder, como o Prefeito Vivaldino Brazão, o Delegado Inocêncio Pigarço, o Pe. Gerônimo, o Dr. Lázaro e outros.

Neutralizando o pretensão maniqueísmo, percebe-se que, na caracterização de tais personagens, o autor usou tintas em tom pastel, diluídas numa indisfarçável benevolência. No tom de fina ironia e quase humor que às vezes beira o ridículo, dilui-se um enfoque tolerante de quem não condena, ou melhor, de quem se exime de qualquer julgamento. A condenação final ficará a cargo dos mortos.

De tal maneira, a narração não assume nunca um tom trágico, como seria de esperar pelo tema, mas sim de sátira mordaz, de farsa, cuja verossimilhança, apesar e por causa disso, não se enfraquece nem mesmo durante o episódio dos mortos ressurrectos.

Como já disse, não existem personagens principais no livro, além da própria Antares. Todos os outros assumem a mesma importância dentro da ação narrada, porque cada um deles é um tipo representativo de um determinado segmento social: o advogado, o estancieiro, o juiz, a prostituta, etc. Se é dado a alguns de-

les um enfoque maior, como é o caso de Tibério Vacariano e do Prof. Terra, por exemplo, é porque na sociedade real, representada no romance, eles têm peso maior, um na esfera do poder dominante e o outro por encarnar o setor intelectual, que se pode erguer em "observador científico" dessa hierarquia social.

Além do mais, se grande parte do romance (toda a primeira parte, para ser mais precisa) é ocupada pelas lutas entre as duas oligarquias de Antares, é porque, como afirma Veríssimo, reforçando tudo o que foi dito até aqui:

"Os livros escolares, cujo objetivo é ensinar-nos a história da nossa terra e do nosso povo, são em geral descritos num espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses - os bons e os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos (...) Por motivos puramente de economia de espaço(...) estas páginas lamentavelmente têm seguido o espírito dos citados livros escolares, focando de preferência as duas grandes oligarquias que, em Antares, durante cerca de 70 anos, disputaram o predomínio político, social e econômico. Ficaram assim na penumbra do segundo, do terceiro e do último plano todos aqueles que - para usar uma expressão de Spengler - não fazem, mas sofrem a história (...)" (p. 30).

Refinada ironia, que mascara a verdade narrativa: o maniqueísmo que o autor atribui a seu romance e que muitos críticos acataram como verdadeiro é relativizado na medida mesma em que, como farsa, serve como paródia de si próprio, como crítica

à sociedade e personagens construídos nessas bases. E o "motivo de economia de espaço" que faz com que a classe dominante ocupe quase todo o espaço narrativo, não esconde a intenção de criticar essa mesma classe, pela apropriação que faz da História, "produzindo-a" como produz a mercadoria.

Então, o personagem que sobrepassa toda a fabulação é o Coronel Vacariano, o velho caudilho, com sua "cabeça leonina", "olhos meio enviesados e escuros e basta cabeleira larga e lisa" (p. 53), esquentado e autoritário, politiqueiro, trapaceiro, oportunista, ostentando orgulhosamente todos os signos da "macheza" gaúcha. De acordo com o Prof. Terra, "uma rica figura de chefe" (p. 148); conforme Quitéria Campolargo, "um velho chineiro, desfrutável e salafrário" (p. 178). Encarna o poder tradicional, colocado em xeque pelas transformações gradativas provocadas pela industrialização incipiente. Vive em função de seu passado e sua caracterização está baseada na incapacidade de se adaptar às mudanças sócio econômicas e no apego aos valores tradicionalmente defendidos por sua classe, cujos elementos do código particular são o machismo, a violência, a coragem, a valentia, a tradição.

A técnica de Veríssimo para a apresentação dos personagens consiste em insinuar pinceladas fugidias, rápidas, uma linha, um traço marcante, deixando que eles vivam sozinhos; transfere para seus atos e falas os comportamentos que lhe são peculiares e que ele, enquanto narrador, quer impugnar, caricaturizando⁽¹⁾.

"No dia das eleições nacionais ajudou os pica-paus a falsificar atas, fazendo todos os defuntos do cemitério local votar no seu can-

(1) CHAVES, F. L., op. cit.,

didato (...) oferecendo sugestões no sentido de aumentar fraudulentamente o número de votos favoráveis a Getúlio Vargas" (p.45)

"-Mas enquanto eu estiver vivo, hei de es-
pernear, gritar, queimar até o último cartu-
cho defendendo o que me pertence, o que her-
dei de meu pai (tanto terras e títulos e ga-
do como tradições) (...) Ninguém põe a mão
no que é meu sem a minha licença. Não acei-
to essas idéias modernas de socialismo, co-
munismo e sei lá que mais" (p. 105).

Curiosamente, o Prof. Terra, que põe o leitor em con-
tacto com a maioria dos personagens de primeiro plano, não é quem
lhe apresenta o Coronel Tibério Vacariano. Este vai surgir das
mãos do próprio Veríssimo, já desde a primeira parte, colocado
como protagonista, sempre às voltas com os eventos da política
nacional, circulando nos centros de poder, relacionado em maior
ou menor grau com os personagens históricos, notadamente Getúlio
Vargas. É como se sua figura vigorosa pairasse acima da narrati-
va e dos acontecimentos mezinhas de Antares, justamente porque
simboliza o poder.

Jã Quitéria Campolargo, a sua companheira de interesses
de classe, talvez por sua condição feminina, que cultural e ideo-
logicamente lhe confere maior maleabilidade, apresenta-se menos
dura e até consente num encontro com o Professor, o qual, na sua
sala de visitas, sente-se como diante de uma das muitas tias
que tem, a ponto de, explicitamente evocando Proust, sentir-se
transportado à infância dos bolinhos de coalhada, das histórias
da revolução de 93, do bafo de mofo do porão da casa (p. 173). Is

so tudo porque D. Quita, mais lúcida e mais hábil politicamente que o Cel. Vacariano, sabe ser mais flexível:

"Tem uma voz autoritária, mas melodiosa, que sabe fazer-se envolvente quando ela quer" (p. 172).

De qualquer forma, está imbuída de todas as convicções de sua classe: não se conforma com a "licenciosidade dos tempos modernos" (p. 174), é visceralmente contra a "infiltração esquerdista", acredita que "o direito à liberdade tem limites" (p. 177) e que "nossa população é acomodaticia, preguiçosa e vai se deixando levar" (p. 175). A lucidez da velha Quitéria é que coloca, dentro da narrativa, a possibilidade de que ela se volte, depois de morta, contra sua própria classe, sem prejuízo da verossimilhança, o que não aconteceria se Veríssimo optasse por Tibério em seu lugar.

"Não pense que sou reacionária, moço (...)
Sei que os tempos mudaram e que vão mudar
ainda mais. As contradições estão liquidando
aos poucos a nossa classe. E a indústria(...) e a tal tecnologia estão mudando a face da
vida e até da moral. Dia virá em que teremos
de dividir nossas terras, eu sei (...)" (p. 178).

Na pintura desses dois personagens representativos do patriciado rural decadente evidencia-se, como já disse, uma simpatia velada, uma tolerância bonachona mesclada a uma espécie de respeito atávico; são duas figuras vigorosas, cujos ares de "grandes avós" fortes e inquebrantáveis provocam uma empatia imediata com o leitor, talvez por recônditos motivos perdidos no

inconsciente coletivo da formação brasileira oligárquica, escravista e ternamente racista.

Vivaldino Brazão, o prefeito, apesar de sua "gordura musculosa muito encontradiça em motoristas de caminhão de carga", apesar de sua "risada de galpão" (p. 152), "parece um sacerdote em sua catedral, (...) se transfigura como um místico" (p.153) quando se dedica às suas orquídeas, sua fraqueza, nas quais pensa e com as quais sonha, num evidente processo de fuga, mesmo durante as situações mais difíceis.

O Professor Libindo Olivares, com "fama de helenista, latinista, matemático e filósofo", não passa de um "mitômano cujas mentiras tendem sempre a um auto-engrandecimento social e principalmente cultural" (p. 169). "Gosta que os outros acreditem que é íntimo de celebridades mundiais". Solteirão, vive só e declara-se eclético, inclusive em sexo, sempre cercado de rapazes, que são seus "discípulos".

O Dr. Lázaro Bertioça, "desses que se costuma dizer que são serviçais (...) carrega com um certo ar satisfeito esse halo de santidade" (p. 150), mas peca escandalosamente por negligência médica movida por interesses pecuniários.

O Promotor Mirabeau da Silva e o Juiz Quintiliano do Vale, braços da magistratura, sempre fazem pender a balança da Justiça para o lado do mais forte.

Todos esses são os sãtrapas, os próceres, os sobas, os pró-homens de Antares (como Veríssimo os denomina). A seu serviço afanam-se pessoas como Inocêncio Pigarço, o secretário Mendes, o redator Lucas Faia. Este "dá uma impressão de fluidez, é um homem que, como os líquidos, toma a forma do vaso que os contém, isto é, da pessoa com quem fala ou a quem serve" (p. 156). Recebeu, na cidade, o apelido de Lucas Lesma, porque, como uma lesma, que

é capaz de arrastar-se sobre o fio de uma navalha sem se cortar e sem cair" (...), ele passou a vida "a restejar incólume sobre o gume da espada afiadíssima da política" (id.).

Com o Pe. Gerônimo, representante da igreja conservadora, Veríssimo (ou melhor, o Prof. Terra) foi mais condescendente. O velho padre inspira também uma vaga simpatia e um certo carinho ao leitor, devidos à sua perplexidade ante qualquer acontecimento que escape à sua visão de mundo pré-estabelecida, desde as transformações dentro da própria Igreja até o incidente macabro de Antares. Tanto que ele não será acusado em praça pública pelos mortos, tendo-se mantido estarecido e impotente durante todo o "julgamento".

Tais personagens, por ação explícita ou por omissão, empenham-se em manter inalteradas as estruturas que lhes asseguram privilégios sociais e materiais. Sentem-se ameaçados por quaisquer idéias progressistas, taxando-as de subversivas e esquerdistas. Sentem-se acuados por quaisquer reivindicações populares que representem menores lucros para os seus bolsos.

Hã, porém, um tipo para quem nenhuma valeidade de simpatia ou mesmo de compreensão por parte do narrador transparece: Inocêncio Pigarço, delegado corrupto, truculento e torturador, que se julga simplesmente um "técnico", um homem útil a qualquer regime, mesmo aos chamados democráticos", pois "os vencedores é que decidem quem é ou não é culpado" (p.413).

"- Ninguém no mundo é de todo inocente. Um polícia deve partir sempre do princípio que, dum modo ou de outro, todos são culpados, até prova provada em contrário" (id.).

Esse personagem dá margem a que Veríssimo coloque em discussão, mais umavez, o tema do direito à liberdade que, a nível da tra-

ma, encontra seu maior oponente na figura do torturador. Ele insinua que a tortura, significando todo o peso da repressão política, é tanto mais terrível pelo fato de ser aplicada por um indivíduo a outro e que, por isso, está sujeita a injunções específicas de psique de cada um. É através de um dos porta-vozes, o Pe. Pedro-Paulo, que ele declara:

" - A tortura deixou de ser um crime para ser uma técnica que se aprende e se aplica impessoalmente (...) Por alguma razão misteriosa ele (Pigarço) pode ter também uma certa necessidade íntima de torturar; uma secreta veia de sadismo que a profissão não só revelou como também estimulou e (justificou" (...) Inocência tortura e eventualmente assassina (mesmo que não dê aos seus torturadores ordens explícitas para matar) porque isso o gratifica". (p. 370).

Condenando Pigarço, de um lado, Veríssimo exalta João Paz, de outro, numa evidente antítese "maniqueísta": torturador e torturado, o mal e o bem, o vilão e o herói. João Paz representa o herói problemático em busca de valores autênticos num mundo degradado. Há entre ele e esse mundo, portanto, uma ruptura insuperável; por isso, ele se deixa matar por um ideal; entrega a vida por uma causa e por seus princípios. É com João Paz que Veríssimo deixa fluir um romantismo disfarçado, para o qual praticamente não há lugar na trama do romance. A cena em que João, depois de morto, encontra Rita com seu filho no ventre, contém notas de difuso lirismo, em meio ao realismo macabro da morte e da podridão. Com Rita e João Paz fica a mensagem de esperança no fu

turo, simbolizada pela missão que ele, morto, delega a ela, viva:

"-Às vezes neste mundo é preciso mais coragem para continuar vivendo do que para morrer (...) Irás em exílio para a Argentina e lá terás nosso filho (...) farás dele um homem para que ele um dia possa ajudar as criaturas de boa vontade a criar um mundo melhor e mais justo do que o de hoje. Não percas a fé no futuro. Quem foi que escreveu que o pior pecado é o pecado contra a esperança?" (p. 289).

Na aparência física, João Paz nada tem de heróico, ou melhor, seus traços de beleza são descritos pelo avesso: equimoses, olhos fora das órbitas, braço e perna quebrados são os elementos que lhe conferem a aura do herói. Além desses inconfundíveis sinais, carrega no nome o símbolo de sua luta⁽¹⁾.

Coadjuvante de João Paz, lutando do mesmo lado e pelos mesmos ideais está o Pe. Pedro-Paulo, simbolizando a Igreja progressista. Trabalha na Vila Operária e na favela e, por, isso, é mal visto pela burguesia antarense. Empenha-se em melhorar a condição social dos oprimidos, pois acredita que "nossa Igreja também é desse mundo" (p. 183).

Na sua figura ágil, jovem e bela Veríssimo sintetizou a raça brasileira, mestiça, o brasileiro utópico, consciente, forte e empreendedor que, do seu materialismo necessário não afas-

(1). É evidente, no romance, o recurso aos nomes dos personagens como elemento de efeito estético, numa associação óbvia com o universo significativo, que acredito não ser necessário explorar.

ta a bandeira da fé:

"- Quantos anos terá esse homem? Perto de 30, creio (...) Estatura pouco acima da mediana, Moreno, mas com uns olhos dum azul de cobalto (...) tem por um lado avós lituanos, o que explica a cor dos seus olhos e certos traços do seu rosto, perigosamente bonitos para um padre. A cabeleira basta e negra e a cor da tez que lhe vieram de sua avó índia" (p. 179).

Nem um traço ridículo ou pejorativo na bela figura do padre, "o cavaleiro sem medo e sem mácula" que, em seu amor reprimido por Valentina do Vale, iguala-se a todos os homens, perdendo a aura de santidade que lhe conferiria sua condição de padre. É ele quem leva Rita Paz para a Argentina. A tortura sofrida por João, levando-o à morte, transformara-o no portador da salvação e da vida, simbolizadas por Rita e seu filho. Pedro-Paulo, conduzindo-os para a libertação, completa e metáfora: a união da Igreja progressista com as forças revolucionárias pode levar a uma sociedade mais igualitária e justa. O símile cristão que permeia tudo isso também é explícito: "a fuga da Virgem Maria com o Menino para o Egito" (p. 415).

Assim, João e Pedro-Paulo, apóstolos de uma fé nova, mais material e humana, são duas faces de uma mesma moeda: a do herói mítico, problemático, demoníaco, cavaleiro que empunha o estandarte de um ideal (in)atingível, na vida e através da morte. Vida e morte em relação dialética que se instaura, na medida em que a vida de um (Pedro-Paulo) propicia a continuação da vida de outro (João Paz, no seu filho), apesar e por causa da própria

morte.

Dessa forma é que os mortos na praça de Antares são a evidência de uma ruptura intransponível entre o homem e a sociedade, atingindo uma dimensão na qual apenas os mortos podem julgar a vida pois "são os vivos que estão verdadeiramente mortor"⁽¹⁾.

Os personagens mortos, os mortos-vivos, dos quais João Paz é quem carrega a maior conotação simbólica, mesmo na sua condição de mortos não deixam de portar o estigma de uma sociedade dividida em classes, com a qual têm contas a ajustar. Todos os segmentos sociais estão por eles representados: em Quitéria Campolargo, a oligarquia rural decadente; em Cícero Branco, a magistratura, sempre colocada a serviço da classe dominante; em Menandro Olinda, o artista "puro", encerrado em sua torre de marfim; em João Paz, os setores médios progressistas; em Barcelona, o proletariado; em Pudim de Cachaça e Erotildes, o lumpesinato.

Essa hierarquia é representada pelo narrador, com irônico sarcasmo, quando da descrição dos mortos em descida lenta do cemitério para a cidade:

" - Avante! - comanda o advogado. Oferece o braço à matriarca dos Campolargos, que o recusa, altiva, pondo-se a caminhar lentamente (...) Cícero Branco marcha um passo atrás de la. Joãozinho e Barcelona ladeiam o maestro, como uma guarda de honra. Erotildes e Pudim de Cachaça deixam-se ficar naturalmente para trás, fechando a marcha" (p. 247).

(1) CHAVES, F.L. op. cit., pag. 140.

É interessante ressaltar que, entre os mortos, a figura do maestro Menandro Olinda mereceu uma espécie de tratamento especial do autor. A vida desse personagem é patética e descrita com extrema delicadeza pelo Prof. Terra, que lhe dedica dois capítulos (LXXIV e LXXV), os quais são, na verdade, um pequeno conto incrustado no interior do romance. Agitando atoleimadamente as mãos, símbolo do seu fracasso, o pianista suicida perpassa toda a trama dando a impressão de não ser tocado por ela e de nem ao menos participar do "incidente" na praça. Isolado dentro de si mesmo, tendo por companhia sua música e sua neurose, é um indivíduo torturado pela engrenagem e pelo reacionarismo moralista que azeita seu funcionamento.

Todos os personagens que povoam Antares, estes e outros tantos que não mencionei (pois na trama o coletivo é mais pertinente que o individual), os vivos e também os mortos, encontram-se na praça central num dia determinado: 13 de dezembro de 1963. Não são, na verdade, personagens; são títeres, marionetes cujas cordas são manipuladas de fora, do alto, sem que eles possam fazer praticamente nada contra. Há os que gostam desse jogo, sabem jogá-lo e aproveitam-se dele; há os que nem sequer o percebem; mas há os que contra ele se insurgem e tentam romper os laços que tolhem sua liberdade, sem consegui-lo... É por isso que Veríssimo, no retrato que faz deles, deixa transparecer uma indulgência complacente, uma benevolência compreensiva de quem vê, sabe, entende... mas não quer (ou não pode) julgar. Deixa que os mortos façam isso por ele.

2.4. O monstro de muitas cabeças

"-Que é o povo? Um monstro com muitas cabeças mas sem miolos. E esse bicho tem memória curta".
(Vivaldino Brazão, p. 373).

É importante acrescentar ao estudo dos personagens, uma análise desses que nem percebem o jogo de marionetes, esse personagem maior que Veríssimo faz questão de frisar como elemento secundário: o povo. Ele afirma, como vimos, que ficam à margem da narrativa todos aqueles que "sofrem" a História, não a "fazem":

"... essa massamorda humana composta de párias (...) gentinha molambenta e descalça, que vivia num plano mais vegetal ou animal que humano e cuja situação era em geral aceita pelos privilegiados como parte de uma ordem natural, dum ato divino irrevogável", assim como os estancieiros menores, agricultores de minifúndios, membros das profissões liberais e do magistério e ministério públicos, funcionários do governo, comerciantes, artesãos" (p. 31).

Com efeito, o povo participa da ficção verissiana assim como participa da História: à margem, como observador impotente, envolvido por acontecimentos dos quais efetivamente não faz parte e que, na maioria das vezes, não compreende.

Entretanto, esse papel de mero objeto a ele reservado, principalmente na primeira parte do romance, atenua-se (sem desaparecer, porém) na segunda, quando, reunido em praça pública, espaço privilegiado e dessacralizador de hierarquias, pode gritar, apupar, gargalhar, protegido pela igualdade temporária que ali se estabelece. Ele não "sofre" mais a História; passa a participar daquele instante preciso da história de Antares, agindo. Sua função de mero espectador é relativizada no espaço da praça pública.

blica onde, finalmente, adquire voz e pode fazer parte do julgamento que se instaura. As vozes da multidão, então, passam a funcionar como um coro de tragédia grega, pontuando a ação.

Essa participação popular vai sendo introduzida num crescendo. De simples vultos humanos que espiam amedrontados, passam a pessoas identificadas, homens, mulheres, jovens ou velhos.

"Sente-se, porém, que nas casas em derredor, por trás das venezianas e postigos entrechancados, vultos humanos esquivos espiam para fora (...)" (p.317).

"Dentro de alguns minutos várias pessoas saem pelas portas desses prédios (...)" (p.319).

"Continuam a chegar ao largo, vindos de vários quadrantes da cidade, homens e mulheres que ficam a olhar o coreto (...)" (p.320).

E a voz do povo se faz ouvir, incontida, desrepeitosa, irreverente, acusadora, em animalesca paródia:

"Neste ponto irrompe de dentro das árvores uma enorme gargalhada em uníssono, seguida de assobios, miados, cacarejos, arrulhos, guinchos..." (p. 322).

A partir daí, a função coral da multidão, que também lembra carnaval e escolas de samba se afirma, complementando a plasticidade da encenação. É um verdadeiro espetáculo de luz, cor e som, cujo sucesso, indubitavelmente, não se deve só à atuação dos mortos no papel principal, mas ao conjunto formado por muitos elementos, dos quais o povo, finalmente, tem uma parcela significativa. Nesse sentido, o "coro" faz parte de um efeito plás-

tico global extremamente bem sucedido que, por suas características apocalípticas, serve bem ao objetivo da catarse ali conseguida. Aí, Veríssimo soube jogar com elementos do todo alternados com elementos individualizados, num processo de narração cinematográfico que abrange tudo em "travelling" e, de repente, num "close" impecável, isola um só elemento:

"A massa humana agita-se num movimento de onda. Os arborícolas soltam gritos de incitação (...)" (p. 335).

"E o olho sem pálpebra do sol castiga toda aquela gente ali na praça - mais de mil almas (...) contando não só as que se acumulam em torno do coreto, mas também as que se acham às janelas e nas ruas e calçadas em derredor" (p. 344).

"As irmãs Balmacedas acercam-se do coreto, cada qual com sua sombrinha aberta - roxo, malva, rosa (...)" (p. 326).

Mas apesar de o espaço da praça propiciar e permitir ao povo a participação, esta é transitória, dura apenas algumas horas e, de novo, ele se transforma em massa anônima que se esconde por trás das janelas fechadas para espreitar os fatos nos quais não pode influir.

A função de coro é uma função secundária, mas, por algumas horas, o povo erigiu-se participante, agente, tendo lhe sido franqueado esse limiar pelo fantástico dos acontecimentos. Todavia, é esse mesmo fantástico que relativiza sua inserção nos fatos, "incidentalizando-a", na medida em que aparentemente não alterou as estruturas do real palpável, mudando-lhe apenas o en-

foque, enquanto durou. Terimanda a catarse coletiva, tudo volta a ser como era antes. Na própria existência do fantástico manifesta-se a expressão de outra ordem, permanente e conformista, que, cessados os efeitos daquele, volta a instaurar-se com força. Todavia, alguma coisa mudou... Impalpável, sutil, irreal, presa no cheiro que ficou nos recantos escuros das casas, no que não apareceu na fotografia do velho Yaroslav...

Mas disso não se apercebem os próceres de Antares, quando idealizam a "operação-borracha", destinada a apagar da memória do povo os nefastos acontecimentos; eles querem continuar a produzir a História oficial, da qual são os únicos protagonistas, em detrimento daqueles que, apesar de tudo, constroem a História real.

Contudo, "o monstro tem muitas cabeças": quase todas, passado o tempo, duvidam do que seus olhos viram; o cheiro que sumiu, a foto que não houve... Outras, no entanto, lembram-se o suficiente para sair pichando nos muros palavras como Liberdade.

2.5. Os mortos na praça: a máscara e a figura ⁽¹⁾.

"Tão insólitos, lúridos e téttricos (...) tão fantásticos foram esses acontecimentos, que o Pe. Gerônimo chegou a exclamar, dentro do seu templo, que aquilo era o começo do Juízo Final" (p. 10).

Personagens comuns, típicos, quaisquer. Uma cidade prosaica, perdida no interior do país, que nem sequer consta dos mapas. Eis aí montado o palco ideal para o macabro, o absurdo, o téttrico, o insólito, o fantástico. Ideal sim, pois, em franca oposição com o prosaíco do cenário montado, o sobrenatural não deixa margem de dúvida sobre a sua possibilidade, devido ao impacto que causa. O choque é tão grande, que se eliminam quaisquer possibilidades ou necessidades de explicação lógica. Ninguém tenta explicar o inexplicável, entender o ininteligível. Os fatos aí estão. Alucinação coletiva? Loucura? Efeitos de insolação? Não importa; nem o leitor, nem os personagens têm respostas para tais perguntas, tornadas supérfluas.

Assim, pode-se manter a frágil ponte entre o possível e o impossível, entre o lógico e o absurdo, numa tensão sem ruptura, que se sustenta também no tom de sátira mordaz conferido à narrativa desde o início. É por isso que, até o final, paira a dúvida sobre o sucesso da "operação-borracha". Não importa a lógica possível do fato. O que vigora é a lógica do absurdo, que assim neutraliza a ação da tal operação, antes mesmo que ela se

(1). "A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado se exprime num rosto - não, numa caveira". BENJAMIN, W. A origem do drama barroco alemão, cit., pag.188.

inicie.

Tornando imperceptível a passagem do real ao fantástico, não tentando explicar o inexplicável, conservando no mesmo plano o lógico e o absurdo, satirizando-os, o autor conferiu naturalidade aos fatos narrados, os quais, de outra forma, tornar-se-iam incoerentes e inverossímeis.

A reação de estupefação e incredulidade que tomou conta dos habitantes da cidade é que, paradoxalmente, leva-os a aceitar o fato assombroso, despertando-lhes a curiosidade primeiro, e, em seguida, a aceitação, sem a preocupação de racionalizá-lo. Os próprios mortos, quando se vêem despertados, descartam logo qualquer tentativa de entendimento:

"- Se somos mesmo cadáveres, como se explica que estamos aqui falando, trocando opiniões e idéias ... com a memória funcionando...
-indaga Dona Quita, interrompendo a oração (...)- Minha senhora - responde o advogado -, eu não explico." (p1234).

Curiosamente, são os próceres de Antares que buscam lógica nos fatos, como se essa lógica pudesse tranquilizá-los, apagando, por si só, a crueza e a verdade das acusações que lhes foram feitas. Os demais, embora estupefatos, limitaram-se a ver e a ouvir, simplesmente. Essa necessidade de explicação racional está expressa no artigo que Lucas Faia, porta-voz da classe dominante, escreveu sobre a entrada dos mortos na cidade:

"Não foram poucos os cidadãos antarenses que recusaram dar crédito ao que viam, julgando-se vítimas de uma alucinação. Mortos ressurrectos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso!

(...) Éramos, entretanto, obrigados a dar crédito a pelo menos três dos nossos sentidos - o da visão, o da audição e o do olfato (...) " (p. 250).

Mas é João Paz quem dá a senha para a leitura do livro. Indagado por um perplexo Pe. Pedro-Paulo, ele diz apenas:

"- Não procure compreender. Esqueça a lógica" (p. 281).

É preciso assinalar que toda essa problematização da racionalidade, vazada, a nível do texto, nas reações dos personagens perante os fatos insólitos é um dos pontos-chave do fantástico criado no romance. As sensações de medo pânico criada nos eventos que escapam ao entendimento habitual, tomadas como um elemento significado no discurso, explicitam um terror atávico, calcado no inconsciente coletivo e gerado por uma cisão irreconciliável entre o real e o imaginário, que rompe com um sistema estável de valores estabelecidos⁽¹⁾. Na verdade, trata-se da percepção de que o elemento insólito traduz a presença de uma outra ordem que ameaça essa estabilidade, instaurando os limites do possível. A vacilação que se observa entre a tentativa de uma explicação racional (alucinação coletiva, por exemplo) e a acei-

(1). "O policiamento da razão tem como eixo a noção empírica de mundo real, a opinião corrente que temos das leis da causalidade, do espaço e do tempo: os rios não invertem seus cursos, os desejos não se realizam à simples formulação, os mortos não retornam para atormentar os vivos, as paredes não se deixam atravessar, não se pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, etc. Além dessas leis naturais, a noção de mundo real inclui o bom senso, a convenção social, de modo que, ao lado do que é válido cientificamente para todas as épocas e imutável em sentido trans-histórico e transcultural, há o "natural" histórico, o qual é mutável e enquadrado em certo tempo e espaço". CHIAMPI, I., O realismo maravilhoso, S.Paulo, Perspectiva, 1980, pag. 54.

tação pura e simples do sobrenatural (os mortos voltaram) projeta-se no discurso como um questionamento dos dois mundos que os personagens (e o leitor) conhecem, mas que não acreditam capazes de se interpenetrarem. A aceitação do absurdo desestabiliza o "sistema estável" de Antares e questiona sua hierarquia, desestruturando-a.

Para isso, Veríssimo lança mão de um recurso clássico: o do narrador onisciente que se erige em testemunha e conta uma história já sucedida, registrando realisticamente o fenômeno:

"O incidente que se vai narrar e de que Antares foi teatro na sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963 tornou essa localidade conhecida e de certo modo famosa da noite para o dia (...) Bem, mas não convém antecipar fatos nem ditos. Melhor será contar primeiro, de maneira tão sucinta e imparcial quanto possível, a história de Antares e de seus habitantes, para que se possa ter uma idéia mais clara do palco, do cenário e principalmente das personagens principais, bem como da comparsaria, desse drama talvez inédito nos anais da espécie humana" (p. 10).

É uma espécie de distanciamento que acentua o efeito macabro, isto é, existe uma desproporção entre o "incidente" e o prosaísmo de Antares, o que, ao mesmo tempo, confere-lhe a aura do real possível. As alusões ao testemunho dos cinco sentidos (no texto citado de Lucas Faia) são elementos que pretendem atestar a credibilidade do absurdo, como a evitar que ele seja deformado por interpretações subjetivas. Contudo, as descrições do pavor

que acomete os habitantes que primeiro vêem os mortos em lenta descida para Antares (entre outros exemplos) suplantam os argumentos racionais e o horror passa a ocupar o centro da narrativa:

"Dona Clementina solta um vagido, sente que o mundo se vai aos poucos apagando, deixa cair o vaso, que se parte em cacos contra o soalho, suas pernas se vergam e ela tomba, primeiro de joelhos e depois de borco" (p. 248).

"Duma outra casa próxima parte um grito lancinante de mulher. Ouve-se o ruído duma janela que se fecha com força e o tinir de vidros estilhaçados" (p. 249).

"O padeiro solta um urro, a respiração bruscamente cortada (...) resfolgando forte, salivando sangue, o pavor nos olhos, enquanto pelas suas narinas entra um cheiro adocicado de carne humana decomposta" (id.).

O medo é tanto maior quanto mais prosaicamente é descrita a situação da "ressureição" dos mortos que, assim ocorre com todos os elementos da banalidade: eles apenas abrem os olhos, despertam abruptamente, voltando à vida depois de um sono breve. Agem como se estivessem vivos. Nada, a não ser o aspecto físico e o odor que seus corpos em decomposição exala, faz supor a presença da morte. Sua relação com o mundo físico é igual a dos vivos: abrem portas, saltam janelas, têm que subir e descer escadas, desviam-se de objetos, além de falar, ouvir, ter memória da vida e sentir a necessidade de um acerto de contas com ela. O que então se instaura é uma relação dialética entre vida e morte, cujo li-

miar de ruptura é apenas um abrir ou fechar de olhos; nessa ausência de prodígio é que reside o principal componente do horror.

No entanto, superado o impacto inicial, a comunidade absorve o elemento absurdo, passando a aceitar sua presença, tanto que a maioria da população apresenta-se na praça para ver e ouvir o que os mortos têm a dizer. O limiar foi franqueado, a tensão foi rompida; agora se está no nível da realidade (im)possível, (im)provável, (in)atingível e o mundo se reorganiza em torno desse dado. Os mortos são ouvidos, aplaudidos, vaiados, agredidos e acatados, pois passaram a fazer parte da realidade. O insólito foi incorporado; houve uma interpenetração do lógico e do absurdo, gerando uma espécie de terceira dimensão pseudo-natural.

Dessa forma, abre-se espaço para que se recrie, na praça de Antares, o mito do Juízo Final, quando os mortos, ressurrectos, voltam para julgar os vivos, atualizando textualmente os ideais de justiça, libertação e recompensa.

Como já disse anteriormente, Veríssimo transfere para os mortos a função de julgar os vivos (conservando-se resguardado na neutralidade da 3a. pessoa), como se apenas a morte conferisse autoridade moral para tanto. A narração desse episódio ocupa grande parte do livro, constituindo o seu cerne dramático e alegórico.

Para que tal evento possa ocorrer, estabelece-se uma relação causal com a greve geral que paralisa a cidade e impede o sepultamento dos mortos. Aliás, existe toda uma "reserva de causalidade"⁽¹⁾ para o "incidente", virtual na narrativa da primeira parte do romance: o histórico que enfatiza o autoritarismo

(1) CHIAMPI, I. op. cit.

e a injustiça da estrutura social vigente no Brasil, simbolizada pelo clã dos Vacarianos e o dos Campolargos. Numa sociedade reificada, só o advento do fantástico poderia eclodir como elemento capaz de questioná-la, já que os parâmetros reais para esse questionamento (como moral, honra, justiça social) foram gradativamente aliçados do seu conjunto.

A recorrência ao mito do Juízo Final é muitas vezes expressa. Vários personagens usam esse símile:

"Ao recobrar a voz, o padre acercou-se do microfone, ergueu os braços e bradou: - Sete mortos acabam de ressuscitar e sair de seus caixões. É o Juízo Final! Deus Todo Poderoso vai começar o julgamento dos vivos e dos mortos (...)" (Pe. Gerônimo, p. 253).

"No entanto, lá estávamos estarecidos, paralisados como se na realidade o Juízo Final tivesse chegado (...)" (Lucas Faia, p. 329).

Mas a carga dramática que poderia estar associada à atualização desse mito é desde o início diluída e relativizada pelo autor, através da ironia sutil que impregna toda a tessitura da fabulação, denunciando-a como farsa que é.

"(...) um crítico gaiato, desses que costumam menosprezar a terra onde nasceram e vivem murmurou: - A troco de quê Deus havia de começar o Juízo Final logo neste cafundó onde Judas perdeu as botas?" (p. 10).

A relação do Juízo Final e do Apocalipse (palavra de origem grega que significa revelação) com o principal eixo temático do romance, o da revelação e posterior condenação das estrutu-

ras sociais degradadas vigentes, é flagrante. Seu julgamento, levado a cabo pelos mortos, em praça pública, é dirigido por Cícero Branco que, como advogado conhecedor das leis, representa o papel de Supremo Juiz.

Há ainda um outro índice dessa mitologia: a referência ao número sete. Sete são os mortos e quatorze (seu duplo) os vivos que se defrontam com eles em público. Esse número é altamente simbólico na mitologia cristã, com seu significado de morte, desgraça e destruição dominando obsessivamente a narrativa bíblica do Apocalipse segundo São João Apóstolo⁽¹⁾. É evidente que essa recorrência mítica não é aleatória, nem inconsciente. Ao contrário, parece-me um recurso lúcido, na medida em que transfere a responsabilidade do julgamento final para os mortos, os quais, na sua própria condição de mortos, carregam a impossibilidade de serem novamente atingidos pela vida.

Contudo, a recíproca dessa afirmação não é verdadeira e aí está mais uma chave para a compreensão da linha temática do romance:

"A progressão social repousa essencialmente sobre a morte. Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos" (p. 294).

Tais palavras, proferidas pelo retrato de Júlio de Castilho, "na véspera da fatídica sexta-feira", evidenciam a constatação do fato de que, no Brasil, a progressão histórica tem-se feito sempre e constantemente apoiada na presença de mortos "ilus

(1) "E do trono saíam relâmpagos e vozes e trovões: e diante do trono estavam sete lâmpadas ardentes que são os sete espíritos de Deus". Além disso, repetição exaustiva do número sete: "sete anjos", "sete chaves", "sete pragas", "sete trombetas", etc. A Bíblia Sagrada, S.P., Abril, 1965, pag. 226.

tres", que sobrevivem como um fardo pesado a impedir a evolução dinâmica dos processos sociais. Às vésperas da morte, Zózimo Campolargo declara:

"Nós... nós lá do Rio Grande não iremos... iremos nunca para diante sem enterrar definitivamente certos cadáveres simbólicos... Gaspar Martins, Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros... Getúlio Vargas... e outros, outros (...) Eu quero que os homens da nossa geração compreendam que seu tempo passou... que não podemos continuar olhando para trás, recordando nossas cargas de cavalaria (...)" (p. 103).

A presença dos mortos é enfatizada na sua intrínseca e aqui específica relação com os vivos pela concretização, no texto, de um outro mito: o dos zumbis, mortos-vivos que, invocados por um feiticeiro, levantam-se de seus esquifes e saem para atormentar as pessoas e executar vinganças. Esse mito se atualiza, a nível da trama, no personagem Dominique Duplessis, haitiana, "uma vistosa fêmea de pele creme, cabelos muito negros e olhos verdes", "uma sangmêlê, isto é, uma mulher com um oitavo de sangue negro" (p. 158), a qual, no dia dos acontecimentos da praça, sente fremitos em seu íntimo as vibrações maléficas dos zumbis de Antares, despertando sua ancestralidade e fazendo-a gíngar e revirar os olhos, invocando palavras cabalísticas, afirmando ter visto o "Deus dos Cemitérios", o "chefe da Legião dos mortos" (p. 396).

Algumas páginas atrás, quando analisei o espaço do romance em questão, afirmei que Antares é erigido à condição de espaço mítico, na medida em que é palco de ocorrências que atuali-

zam o mito primordial do confronto entre o Bem e o Mal, vazado numa simulação paródica de Juízo Final. Dentro desse espaço mítico, a praça pública assume a mesma conotação, por se tratar do lugar privilegiado de reunião do povo, onde, como já vimos, cria-se um contacto livre, familiar, igualitário, neutralizador de quaisquer distâncias ou desigualdades. Instaure-se, então, uma outra dimensão: a dimensão ritual, que se alia à dimensão mítica. A praça e o coreto passam a ser o local onde se realiza um rito dessacralizador da hierarquia social cristalizada de Antares, quando são atacados e desmoralizados os figurões da cidade.

Em artigo publicado no Folhetim⁽¹⁾, Paulo Bezerra tece considerações sobre aquilo que chama, de acordo com as teorias de Bakhtine⁽²⁾, a carnavalização da História em Incidente em Antares. Ele afirma que se pode ver, nos acontecimentos da praça, a atualização de um antiquíssimo tema antropológico, que é a coroação-descoroação do rei carnavalesco, como símbolo da relatividade de qualquer ordem ou sistema social. Cita exemplos de tribos africanas (enfatizando a relação entre a noção bakhtiniana de carnaval como rito e os estudos de antropologia realizados nessa área), em que o rei, antes da sua investidura, é submetida a um processo de humilhação em praça pública, como iniciação à tolerância, fundamental para um chefe.

Com efeito, os eventos da praça de Antares traduzem essa dimensão. O povo aglomerado percebe que, por um aval dos mortos, foram dissolvidas as barreiras hierárquicas, foram temporariamente revogadas as leis, proibições e quaisquer formas de coerção amdrontadoras. Liberado pelo elemento fantástico, instala-

(1) Nº 372, 04/03/84.

(2) BAKHTINE, M. La cultura popular en la Edad Media e en el Renacimiento - El contexto de François Rabelais. Barcelona, Seix Barral, 1970.

se o "discurso carnavalesco", liberto das normas habituais de educação ou decoro. Os mortos falam o que querem, proferem acusações em linguagem chã e provocadora; o povo vaia, atira insultos, debocha, gargalha. Só que o processo de humilhação a que é submetida a classe dominante antarense está longe de simplesmente constituir um exercício de tolerância. É a dessacralização do poder, a profanação da autoridade, simbolizando a relatividade desse mesmo poder. Num local e momento históricos específicos, o Brasil hoje, não há mais lugar para a condição carnavalesca ingenuamente mágica, sendo que o que transparece é o seu avesso, instaurado no espaço ritual, mítico e alegórico da praça pública de Antares.

Ainda em plena concordância com Paulo Bezerra, consta to que um oútro elemento da carnavalização do discurso, no romance, acha-se no disfarce, no travestimento. Cícero Branco, do coreto, exclama:

"- Hipócritas! Simuladores! Impostores! Eis o que sois... Vista desde coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa nem mesmo conhece direito a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa (...)" (p. 327).

E enumera as máscaras por trás das quais se escondem as figuras verdadeiras dos próceres da cidade: o sábio, o médico humanitário, o policial zeloso, o jornalista escrupuloso, as virtudes femininas, a Justiça, a Coragem, a Nobreza, a Moral... O capítulo XLVIII e os seguintes funcionam como o desmascaramento

dessa hipocrisia que faz com que as pessoas assumam uma aparên-
cia menos comprometedora e mais de acordo com seus papéis so-
ciais.

Esse desmascaramento ficcional mascara, por sua vez, um
procedimento de revelação da História real, oculta por trás da
versão da história oficial, aquela que Veríssimo frisa ser trata-
da no romance. A esse respeito, Paulo Bezerra diz:

"(...) Érico Veríssimo aplicou à ficção a
forma dessa história oficial, num procedimen-
to de inversão carnavalesca que lhe permi-
tiu revelar o avesso dessa história, trazen-
do os mortos à praça pública e fazendo-os pro-
ferir seu libelo contra os vivos. Assim, ele
travestiu a forma literária para destravestir
a história oficial, opondo à forma travesti-
da de falar dos vivos - "produtores" da his-
tória oficial - o franco, livre e desrespei-
toso discurso carnavalesco dos mortos e fa-
zendo falar o lado reprimido da história na-
cional".

Esse "lado reprimido da história nacional" é ironica-
mente denominado por Cícero Branco:

"- Devo lembrar que os De Tal, família com-
posta de párias, de marginais, constituem
uma das mais antigas estirpes do Brasil. Suas
origens datam do tempo do descobrimento. Os
De Tal são brasileiros de quinhentos anos"
(p. 347).

Nessa linha, o julgamento que se faz em praça pública é muito maior, é definitivo, final: é o julgamento do próprio processo histórico brasileiro. E a esse julgamento presidido pela Morte (pois só ela confere distanciamento e neutralidade) ⁽¹⁾ não falta nenhum de seus símbolos: enxames de moscas que acompanham os defuntos, urubus que descem em círculos cada vez mais baixos sobre a praça, o cheiro adocicado de carne humana putrefacta, tudo sob o "olho ardente de um sol implacável" que confere às coisas uma aura de miragem, enquanto o tempo, marcado no relógio minuto a minuto, caminha inexorável. Como se não bastasse, ratos, milhares deles invadem a cidade, espalhando com sua presença o boato da peste, apocalipticamente, simbolizando a podridão escondida nos porões escuros que finalmente sobe à luz do sol.

Mas depois, a praça já vazia, "Antares parece submersa num lagoão de ar estagnado e fétido. E os sete mortos apodrecem em silêncio no coreto" (p. 356)., testemunhas implacáveis e incorruptíveis, cujo cheiro nauseabundo lembra a cada momento a podridão posta às claras. Sua presença torna-se mais e mais acintosa: a consciência incomoda, atormenta. São, então, atacados por paus, pedras e garrafas vazias lançadas por alguns moradores e resolvem voltar para seus esquifes. Sua função na trama esgotou-se; a morte cumpriu seu papel, pondo às claras as estruturas carcomidas pela corrupção e hipocrisia.

"-Ora, que os vivos cuidem dos vivos. E enterrem os mortos quando puderem" (p. 422).

Nas palavras de Cícero Branco, a mensagem insofismável,

(1). "A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar". BENJAMIN, W. "O narrador", cit., pag. 64.

já transmitida antes por Zózimo Campolargo. Apesar disso, a engrenagem precisa voltar a girar; o hiato fantástico precisa ser anulado; é preciso salvar as aparências, a qualquer custo; engendra-se a "operação-borracha", que atualiza na ficção o símbolo da censura que marcou a década de setenta. Aquilo de que não se fala deixa de existir... Entretanto, o povo é um monstro de muitas cabeças:

"Sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963, pode-se afirmar, sem risco de exagero, que Antares esqueceu seu macabro incidente. Ou então sabe fingir muito bem" (p. 460).

Nesse sentido, a narrativa de Veríssimo tem a função oposta à da "operação borracha": ela impede que os fatos caiam no esquecimento que lhes querem impor, realizando, assim, sua função de resistência, na medida mesma de sua interpretação cumplicemente alegórica.

3. A narração:

3.1. No espelho, uma face sob a máscara: o autor.

" - O Prof. Libindo costuma dizer que, em matéria de política, o Érico Veríssimo é um inocente útil". (D.Quitéria, p.174).

Até aqui, fui tentando desvendar, uma a uma, as figuras que se ocultam sob a máscara da ficção, desde a alegórica Antares até a própria História que se (re)conta: História travestida na história dos personagens, mesquinha e sem grandeza, sufocada na hipocrisia e na sede de poder, posta a nu em praça pública, simbolicamente, pela morte, que a sujeita e transfigura.

Na medida em que a ficção, traduzindo o avesso da História, apresenta-a mediatizada pela narração, é fundamental analisar o papel do autor dessa mediatização, ou seja, o papel do narrador. Falar disso é falar do ato de narrar enquanto forma de resistir (e aqui é oportuno lembrar a epígrafe do livro de Gaubeira): contar, recontar é dar testemunho, é estar presente e não permitir que o fato se perca nas sombras do tempo, nos meandros das interpretações interessadas em apagá-lo ou em deturpar o seu significado real, como a censura tentou fazer.

Assim, narrando o "incidente" de Antares, Veríssimo narrou o "incidente" brasileiro de 64, gerador de condições tais que apenas os mortos podiam sair em praça pública para condenar os vivos, escudados na inatingibilidade e na aura de reverência que a morte confere. Na urdidura da trama subjaz, insofismável, a crítica à hierarquia social brasileira oligárquica, racista e prepotente; a contestação ao avanço do capital; a denúncia do au

toritarismo, da perda das liberdades individuais e do desrespeito do homem pelo homem.

Todavia, denunciar, em 71, era temerário. Desde 13/12/68⁽¹⁾ até 05/01/75, a censura agiu sem critérios que não fossem os da Segurança Nacional; sua forma humana, os censores, estava presente no dia-a-dia das redações de jornais e revistas. Narrar era difícil, perigoso até, mesmo através da literatura⁽²⁾. Criara-se uma necessidade de gerar subterfúgios, de inventar metáforas, de produzir sutilezas, o que, de alguma forma, vinha de encontro às transformações mais gerais sofridas pela narrativa tradicional, nos últimos tempos. Veríssimo incorpora ao seu romance, internamente, esses fatores externos, como solução estética.

Em primeiro lugar, lançou mão de um tipo de narrativa que se vinha afirmando com vigor na América Latina, durante toda a década anterior: o realismo fantástico⁽³⁾. Como já disse, o fantástico, no romance, além da carga alegórica e simbólica que possui, funciona como recurso narrativo de importância fundamental para a conjuntura histórica e social em que foi usado: é o elemento que possibilita a crítica à realidade, que não é mais feita pelo narrador, mas pelos personagens mortos. Houve uma transferência de responsabilidade: deixando o julgamento e a condenação a cargo dos mortos, o narrador se exime de ser ele mesmo julgado por ter ousado tanto naquela conjuntura. Tudo o que Verís-

(1) Simbolicamente, o incidente de Antares ocorre numa sexta-feira, 13 de dezembro, mesmo dia e mês da promulgação do AI 5, em 1968.

(2) Incidente em Antares não foi submetido à censura prévia: "Jorge (Amado) e eu declaramos que preferíamos abandonar a literatura a ter que submeter nossos originais previamente à censura" (entrevista a Veja, 17/11/71).

(3) Não é meu objetivo, neste trabalho, aprofundar a análise sobre esse gênero ficcional; apenas constatee o uso que Veríssimo fez de alguns de seus elementos.

mo oferece, utilizando o fantástico, são incertezas. Seu possível é improvável (a fotografia que o velho Yaroslav tirou dos mortos só mostra o correto vazio), as probabilidades são falsas; o texto passa a ser um artifício lúcido e lúdico de verossimilhança, que relativiza qualquer significado fixo.

O eixo básico da significação, como vimos (sem contar ainda as implicações ideológicas), é o conflito imemorial entre o Mal e o Bem, que daria ao texto a sua função social e/ou moral. Colocando leitor e personagens em contacto com os mortos, Veríssimo estaria atualizando textualmente o Mal, com toda sua conotação de morbidez, feiúra e podridão que, em si, são valores negativos e acarretam reações de medo, estupefação e nojo. Estas, significadas no discurso, funcionariam como um recurso catártico, uma atividade de exorcismo que acabaria por liberar leitor e personagens dos monstros interiores e exteriores que ameaçam seu equilíbrio. Mas o que ocorre, na verdade, é uma inversão de valores, que atesta a ambigüidade sutilmente disseminada na tessitura da narração. O Bem, que estaria em conjunção com a vida, a saúde, a beleza, acha-se junto à morte, à podridão, à feiúra: na boca dos mortos, palavras em defesa da liberdade e da justiça, valores positivos, vilipendiados pelos vivos.

O significado fundamental do triunfo do Bem (na denúncia dos mortos, o desmantelamento da engrenagem) assim se relativiza, fazendo com que do confronto primordial entre as forças antagônicas não saia nenhum vencedor. Não há catarse. Apenas uma sensação de perplexidade e impotência. Vazia a praça, a vida reorganiza-se, mas alguma coisa não é mais o que era antes.

A propósito dessa ilusão de permanência que fica no

final, cessada a presença do fantástico, Irène Bessière⁽¹⁾ afirma:

"Os temas de super-homens, de grandes ancestrais, de seres vindos do além, de monstros, traduzem o medo e o distanciamento da autoridade, mas também o fascínio que esta exerce e a obediência que suscita: o insólito expõe a fraqueza do indivíduo autônomo e o encontro de um mestre legítimo".

Ou seja, por trás da aparência de recusa às estruturas sociais que sustentam o homem, mesmo que atentando contra ele, de recusa da legalidade (se assim se pode chamar) do discurso simplesmente realista, esconder-se-ia uma posição conservadora, uma obscura exigência de ordem permanente. Segundo a mesma autora, outro aspecto relevante para a ideologia do fantástico seria o aspecto alienante da passividade do herói que não age, mas que sofre e apenas observa o fato insólito.

Ora, em Incidente em Antares tal não acontece. Mais uma vez temos o avesso das coisas: os heróis (se assim encarados) são os mortos que, superando a passividade da morte, passam a agir em detrimento dos vivos, os quais acompanham sua ação, impotentes, pois na verdade são eles que estão mortos e mumificados por seus papéis sociais. E o fantástico, aqui, apresentado com ambigüidades e inversões (como farsa que é) não traduz absolutamente uma ideologia reacionária e imobilista. Ao contrário, espelha a necessidade de romper os limites desse imobilismo, traduz um libelo simbólico contra um estado de coisas específico e, pelo

(1) Le récit fantastique, la poétique de l'incertain, Paris, Larousse, 1974, pag. 25, apud CHIAMPI, I. op. cit., p. 68 (minha tradução).

fato de tais anseios terem se tornado temerários, representa o discurso possível naquela conjuntura. Sob a máscara da morte, a face da vida livre e plena.

A nível formal, visando sustentar a falsidade das premissas improváveis na motivação simplesmente realista, Veríssimo usa um dispositivo narrativo comum. Ele se erige em testemunha objetiva de fatos já sucedidos, lá ficando, escondido por trás da máscara da objetividade da 3a. pessoa, principalmente na segunda parte, que descreve os acontecimentos das praça. Também na primeira parte, quando traça o grande painel histórico elucidativo das raízes oligárquicas de Antares/Brasil, é esse o ponto de vista que prevalece. Há, porém, algumas nuances: nesta, a narrativa em 3a. pessoa está impregnada da onisciência que tudo penetra, tudo examina, analisa e comenta, até os mais recônditos sentimentos dos personagens; naquela, a onisciência desaparece; com algumas exceções, o narrador é apenas um observador neutro que registra os fatos, os quais tenta reproduzir com a máxima fidelidade, utilizando inclusive "documentação": as crônicas de Lucas Faia no jornal A Verdade.

A História vivida à qual a passagem do tempo já conferiu o devido valor e da qual fez o derradeiro julgamento, pode ser comentada, dissecada, penetrada e até contestada pelo autor. Não há nada a temer. Já a História presente, que se desenrola sob suas vistas, esconde inúmeros perigos, encerra possibilidades inimagináveis e a ele, enquanto narrador objetivo e imparcial, só resta a argúcia de uma crônica "fiel".

A variação dos pontos-de-vista, dessa maneira, supera o estatuto de recurso formal a serviço da estrutura narrativa, tornando-se um elemento tático que se insere no universo textual co

mo disfarce, como máscara oportuna e protetora. E esse travestimento que constitui o cerne do romance, seja a nível formal ou temático, determinando a ambigüidade disseminada no tecido ficcional, como verificamos, torna-se direto e palpável na construção de alguns personagens em especial, como o Pe. Pedro-Paulo, o Prof. Terra e Lucas Faia.

Esses três personagens, identificados com o autor em diferentes níveis, são, na minha opinião, o resultado de um processo de estreitamento das possibilidades do fazer narrativo, processo esse que culminou na fragmentação do "eu-narrador" em mais de uma voz. Esse afunilamento das possibilidades narrativas, mais que uma consequência da situação específica brasileira (nunca é demais frisar), indica, a nível geral, o desgaste das categorias tradicionais da narrativa ficcional e, ao mesmo tempo, a abertura de novas modalidades desse gênero de discurso.

Das três vozes mencionadas, a que tem mais semelhanças com o próprio autor é a do Prof. Terra. Veríssimo confiou a ele uma parte importante do romance: justamente aquela em que se descreve a cidade e seus tipos mais marcantes, isto é, a parte que confere ao livro sua dimensão real, oposta, no seu prosaísmo, à dimensão sobrenatural que o caracteriza. E nada melhor do que um cientista social para tratar da realidade objetiva, organizá-la e dimensioná-la numa visão crítica, embora pessoal, através de seu diário íntimo (isso sem contar o trabalho científico da Anatomia).

Habilmente, Veríssimo jogou de novo com as possibilidades do falso: não tendo sido ele a descrever tais elementos, resta sempre a possibilidade de se contestarem os eventos da praça, desde que ele, autor, não conhece "pessoalmente" os que dela participaram. O jornal íntimo do professor, que seria o documento a

comprovar a existência de tais tipos, tem a desvantagem de ser escrito em la pessoa e, como tal, não constitui prova confiável, podendo ser tomado até (nas últimas conseqüências) como produto da imaginação de seu autor. Um âlibi perfeito.

No entanto, o Prof. Terra, sem dúvida, aparece como o "alter-ego" do autor. Um outro eu, disfarçado, mascarado, mas presente. Desde a descrição física imprecisa, pois dele só sabemos que usava "óculos de grossos aros escuros" e que fumava cachimbo, até sua postura de "liberal esquerdizante" e humanista convicto, tudo indica que Veríssimo projetou nesse personagem a sua necessidade de intervir na narrativa, não como o demiurgo que a cria, mas como alguém que dela participa efetivamente e, através dela, tenta participar de seu momento histórico.

Mas a identificação não se faz apenas por aí. Sobre o seu diário íntimo, o Professor declara:

"- O que me levou a escrevê-lo foi o fato de que, no fundo, o que eu sou mesmo é um romancista frustrado" (p. 146) ⁽¹⁾.

E, no diário, ele escreve:

"Curioso: o romancista semi-anestesiado que existe dentro de mim desperta em Antares. O que me tem impedido até hoje de "cometer" um romance é que, bom e ávido leitor de livros desse gênero, geralmente me achico (como se diz por aqui) ~~dante~~ dos gigantes da ficção e ponho meu romancista interior de novo à dormir" (p.148) ⁽²⁾.

(1) O grifo é meu.

(2) Os grifos são meus.

A identificação se dá, então, também quanto ao gosto pelo fazer literário, se não bastassem as colocações humanistas e liberais do professor (já citadas antes), que retomo aqui, co-tejadas a trechos da autobiografia do escritor⁽¹⁾:

"Tenho encontrado certa dificuldade em explicar a amigos e leitores a minha posição em face de Deus. Repetirei que sou um agnóstico (...)" (p. 311).

"Posso, no entanto, afirmar que não sou destituído de sentimento religioso, pois tenho uma genuína, cordial reverência por todas as formas de vida e um horror invencível à violência" (id.).

"Sinto grande afeição e admiração pela figura histórica de Cristo (...)" (p. 312).

"Considero-me dentro do campo do humanismo socialista, mas note-se - voluntariamente e não como prisioneiro" (p. 314).

Em Incidente em Antares, em diálogos mantidos com o Pe. Pedro-Paulo, o Prof. Terra declara:

"Sou um agnóstico. Detesto essa palavra que a rigor não exprime nada (...)" (p. 183).

"Prefiro a saúde à doença, o amor ao ódio, a liberdade à escravidão, a persuasão à violência" (id.).

(1) VERÍSSIMO, E. Solo da Clarineta, Porto Alegre, Globo, 1976.

"O Cristo homem é uma das minhas figuras favoritas da História" (id.).

"Sou o que muitos chamam de 'liberal esquizante'. Ou simplesmente de 'comunista mascarado'" (p. 145).

Muitos outros exemplos de paralelismos desse tipo poderiam ser rastreados. Mas creio que estes são suficientes para provar a participação direta do escritor na obra, enquanto personagem, emitindo inclusive opiniões políticas claras:

"Nossos políticos profissionais, gente pela qual não tenho a menor simpatia, costumam apelar periodicamente ao Exército, a fim de tomarem o poder. Os militares os ajudam e depois se encolhem. É possível que desta vez o dragão resolva ficar no poder e devorar não só as esquerdas como os próprios políticos profissionais do centro. As carnes destes, na minha opinião, estão podres..." (p.182).

Esse recurso à criação de um outro "eu-narrador"⁽¹⁾ na verdade vai introduzir uma problematização do ato da escritura enquanto instrumento de participação do autor no seu momento histórico, ou seja, a relação entre o mundo ficcional e o mundo real, numa conjuntura específica dentro da dinâmica da História. Aqui, o papel do narrador (ou narradores) é o de inserir no tecido da ficção uma interpretação do mundo referente que não se es-

(1) "Desde os romances iniciais até o "diário" de Martim Francisco Terra (...) a figura do escritor é incluída na própria história narrada, propondo o tema do 'livro dentro do livro'. CHAVES, F.L., op. cit., pag. 145.

gota na simples criação de uma suprarealidade. Isto é, esse papel pressupõe o objetivo de recuperar, pela nomação ficcional, um mundo reificado, questionando-o em todos os níveis: o individual, o social, o político e o histórico, embora fazer isso no contexto dos anos setenta tivesse se tornado incômodo para o sistema.

Não podendo narrar "por si", o autor narra "por outro" dando voz a outros ⁽¹⁾, aqueles que podem falar, protegidos que são pelo universo ficcional limitado às páginas impressas de um livro. Contudo, esses limites também são relativos: o escritor, sendo personagem, situa-se voluntariamente dentro da ação narrativa, efetivando um vínculo indissolúvel entre realidade e ficção.

Já o Pe. Pedro-Paulo, se não chega a ser um "alter-ego" do autor, aparece claramente como uma voz narrativa também a sustentar opiniões semelhantes às dele, tanto que vem a se tornar grande amigo do Prof. Terra, com quem muito se identifica. Como ele, o jovem padre possui um diário íntimo, ou seja, a identificação pela escrita de novo se faz sentir, mas nele não existem veleidades literárias.

Assim como Veríssimo recorre ao Prof. Terra para neutralizar qualquer possibilidade de comprovação efetiva dos eventos da praça, fazendo-o apresentar ao leitor os principais personagens neles envolvidos, recorre também ao padre para acobertar episódios que transgridem a legalidade "real". Assim, só sabemos que João Paz procurou Pedro-Paulo, pedindo-lhe para promover a fuga de Rita para a Argentina e que ele realmente o fez, através

(1). "Não temos dentro de nós dois eus, mas uma legião deles. E ninguém como o escritor de ficção - talvez apenas o ator - exerce com mais frequência essa faculdade de multiplicar-se". VERÍSSIMO, E., Solo de clarineta, cit., pag. 318.

de sua narrativa em 1ª. pessoa. Quem transgrediu foi o padre; Veríssimo nem sequer sabe disso. Não é ele quem narra o encontro, nem a fuga, mas sim o padre. Mais uma vez o autor se esconde, mas cara-se, "passa a corda". Acobertado pela transcrição pura e simples da narrativa de outrem, ele está a salvo, assim como o narrador da transgressão, escudado pelo seu próprio subjetivismo.

Dessa forma, a narração das transgressões não é feita pelo autor, mas por seus narradores auxiliares. O mesmo se pode dizer de Lucas Faia, na medida em que seu discurso transgride as normas do real palpável, enveredando pela narração de fatos sobrenaturais. O jornalista, enquanto personagem, não tem nenhum ponto de contacto com o autor e seus porta-vozes ideológicos. Ao contrário, ele representa o outro lado, o da classe dominante, e sua função na narrativa é atestar, através de suas crônicas, a veracidade dos fatos insólitos, no seu jornal irônicamente chamado A Verdade.

A verdade dos fatos que Lucas Faia narra também está adstrita aos mesmos recursos que assinala antes nos textos do professor e do padre. Seu discurso, mesmo tentando uma pretensa objetividade jornalística, também descamba para o subjetivismo da 1ª. pessoa, invalidando assim seu testemunho imparcial.

É interessante notar que, com o texto de Lucas Faia, Veríssimo quer dar um testemunho irretorquível dos fatos que conta, pois, se o jornalista milita ao lado da classe dominante, obviamente não "inventaria" acontecimentos tão absurdos com o objetivo de atacar e desestabilizar os da classe a que serve. Tanto, que as mesmas cenas são narradas pelos dois, Lucas Faia e Veríssimo, sob óticas diferentes: a marcha dos mortos rumo ao centro de Antares e também a cena da praça, a do "juízo final". Irônicamente, temos um Juízo Final segundo Lucas.

Se notamos no estilo de Veríssimo e no do Prof. Terra evidentes semelhanças, o mesmo acontece com o de Lucas Faia, em que o tom de farsa e a técnica descritiva cinematográfica⁽¹⁾ são levadas ao extremo, introduzindo um rebuscamento formal que beira o humorístico.

Há três textos de Lucas Faia, espalhados na segunda parte, compondo uma grande crônica, "a obra-prima de sua vida", em que ele narra todos os acontecimentos daquele dia fatídico. Essa crônica, porém, nunca será publicada, pois os próceres da cidade decidem que não deve permanecer nenhum elemento que possa comprovar os fatos ocorridos. Assim, o único testemunho "objetivo" desaparece com a "operação-borracha". E nada fica de palpável, de substancial, de real, que possa atestar o incidente de Antares/Brasil.

O texto de Veríssimo, desdobrado em vários narradores, mascarado sob vários pontos-de-vista é o que permanece, tentando, com esses inúmeros recursos, burlar a censura da "operação-borracha", a mostrar que "A sociedade de Antares está podre", "Antares é o símbolo da burguesia capitalista decadente" (p. 437), como afirmam as frases pichadas nos muros da cidade.

Tomando a "operação-borracha" como símbolo da censura que se abateu sobre o Brasil, é possível fazer uma leitura do capítulo XCI, quando se decide sobre a efetivação da dita operação, em que cada frase proferida contém, no sub-texto, o significado real que teve a censura na história brasileira da última década, em termos da construção de uma História oficial.

(1) "No princípio da minha carreira de romancista eu construía meus romances conscientemente em termos de cinema (...) Continuo a aprender boas lições com o cinema. Narrando uma história, eu me porto muita vezes como uma câmera. A objetividade é uma das minhas paixões". In: "Érico Veríssimo: um solo de clarineta", Manchete, 04/08/73.

Na censura ao artigo do jornalista, a censura ao próprio texto de Veríssimo. Na amplitude da "operação-borracha", a tentativa de suprimir a memória coletiva. Mas o povo é um monstro de muitas cabeças...

Chegados a esse ponto, parece-me claro que o texto é muito mais que mero pretexto. Que a ficção é a transfiguração estética da realidade, na medida mesma da transfiguração dos mortos em vivos. Que na boca desses mortos estão palavras em defesa de idéias temporariamente alijadas do mundo dos vivos: Liberdade, Justiça, Verdade. Que essas mesmas palavras estão, às avessas, disseminadas em cada linha do romance, escondidas, mas caradas pelo pena do artista, o qual, apesar de tudo, acredita nelas e faz o possível, com seu texto, para que não desapareçam totalmente. Aí reside seu compromisso com a História de seu tempo.

Nesse sentido, com Incidente em Antares, em pleno 1971, Veríssimo atesta suas próprias declarações:

"Acho que a missão política do romancista é esta, de fazer luz sobre as injustiças sociais, mostrar a crueldade ou desonestidade dos governantes, denunciar as atrocidades e jamais desertar de seu posto. Se não possui uma poderosa lâmpada elétrica, que use o seu lampião, um candeeiro, um toco de vela..."⁽¹⁾.

(1) Manchete, cit.

D. Loyola: a unidade perdida.

"Eu tinha a sensação do Brasil despedaçado".
(I.L. Brandão, Folhetim, 15/07/79)

1. O "boom" de 75

A partir do momento em que Incidente em Antares emerge da incerteza e da expectativa geral, com sua inesperada subversão, já é possível perceber que a "travessia" da ficção brasileira do período analisado passa a se fazer cada vez mais ancorada em recursos lingüísticos, em experimentalismos formais, em metáforas, símbolos, alusões, alegorias, pois, mesmo estando a literatura a ocupar um lugar privilegiado diante da censura, devido ao seu limitado alcance de público, não pode absolutamente escapar impune ao clima obscurantista que se estabelecera, nem fugir da influência das aceleradas transformações que o capitalismo monopolista, introduzido pelo regime militar, começara a operar na vida do país.

Por volta de 1974, passando por um período de uma certa indefinição, no qual já despontara a tendência memorialista (principalmente com Pedro Nava) que eclodiu no final da década com as chamadas "narrativas da repressão" (das quais O que é isso, companheiro? é o melhor exemplo, (ressalvadas as diferenças entre um e outro), misturada ao crescimento da literatura pasteurizada destinada ao entretenimento da classe média, na trilha da indústria cultural (tal como a tradução maciça de "best-sellers" americanos, com autores como Sidney Sheldon e Harold Robbins), a ficção brasileira mostra-se, em bloco, hesitante e perplexa.

Entretanto, começam a se fazer sentir as primeiras crises oriundas do fracasso do "milagre econômico". O Estado, além de tentar recuperar o terreno perdido frente ao recrudescimento da insatisfação popular, das camadas médias e do empresariado, estabelecendo a "política de distensão" do governo Geisel, resolve investir também no campo cultural, intervindo diretamente, com

base na Política Nacional de Cultura, do ministro Ney Braga.

Extremamente contraditória, pois se propunha a incentivar a produção cultural através de subvenções, ao mesmo tempo que precisava coibi-la através da censura, tal Política coloca indiretamente a necessidade da organização da cultura em moldes empresariais, em que a profissionalização e a conquista de mercado são pontos essenciais. O produto cultural vai, cada vez mais, acentuando o seu caráter de mercadoria e os intelectuais passam a questionar até que ponto ele é um elemento imune às influências do dinheiro. Assim, "formulando uma política pautada em esquemas ideológicos um tanto ambíguos e abrangentes, o Estado consegue estabelecer um terreno possível de alianças com os intelectuais (...) Por opções de caráter tático ou não, o fato é que o Estado, seja pela sua "flexibilidade" ideológica, seja pelo investimento na precariedade material que rege o trabalho cultural no Brasil, consegue tornar-se o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70"⁽¹⁾.

A Política Nacional de Cultura propiciou um crescimento quantitativo considerável, baseado nos incentivos que fornecia, mas mostrou-se muito contraditória devido ao caráter coercitivo da censura implícita, pois é evidente que uma política cultural da qual os principais agentes, os intelectuais, encontravam-se impedidos de participar ativamente, só poderia gerar frutos mofinos.

A maioria dos problemas da cultura brasileira não pôde ser resolvida, "devido à persistência das causas mais profundas, responsáveis pelo distanciamento e desconfiança que têm marcado (...) as relações entre o Estado e o intelectual em nosso

(1) HOLLANDA, H.B. e GONÇALVES, M.A., op.cit., pag. 37.

país". afirma Christian Broutin⁽¹⁾. E continua:

"(...) a decisão e a concretização de uma política cultural só será possível - e talvez seja esse o momento em que o governo e os intelectuais deverão estar capacitados para intervir - no instante em que, de sua parte, o Estado considerar a atividade cultural livre como elemento integrante do próprio funcionamento do país. E quando, por outra parte, os agentes dessa cultura superarem a própria atomização em que se encontram".

Dentro desse clima contraditoriamente favorável ao crescimento artístico, música, cinema e teatro desenvolvem-se rapidamente, mas é a literatura que realmente explode, a ponto de se falar no "boom de 75"⁽²⁾, que lança no mercado romancistas novos e consolida o conto como gênero de maior repercussão (calcado, sobretudo, na organização de inumeráveis concursos com patrocínio oficial ou particular, conforme já disse). Aparecem também muitas revistas literárias, a reboque do crescimento editorial (que, como vimos, tiveram vida curta): Escrita, Ficção, por exemplo, e despontam novos espaços nos suplementos literários da grande imprensa.

Surge o romance-reportagem, priorizando a objetividade jornalística como pressuposto formal da narração, atendendo ao desejo crescente de relatos e notícias que os jornais não podem veicular; investe-se na necessidade de falar sobre a realidade; ou

(1) Opinião, 12/09/75, nº 149

(2) O emprego desse termo, adotado preferencialmente pelas ciências econômicas, explica a principal direção desse desenvolvimento.

seja, rompem-se os limites entre jornalismo e ficção; lêem-se notícias e informações mescladas à ficção (como o livro de Gabeira, por exemplo). O trabalho com a linguagem, a produção formal dessas notícias parece passar para segundo plano, enquanto a preocupação recai sobre a função que tais textos terão junto ao público.

"O sucesso que diversos livros de "memórias têm alcançado seria um sintoma de que o público leitor está procurando contactos com o mundo referente, que a literatura lhe está negando" (1).

Isto é, a literatura produzida nos moldes tradicionais da narrativa ficcional estaria negando ao público a satisfação de uma necessidade premente de suprir um determinado vazio criado pela História recente. É uma tendência que se afirma. A literatura torna a ser assunto de atualidade porque, acompanhando um surto que atingiu todas as frentes de cultura, preocupa-se basicamente com a contemporaneidade de seus escritos. É o que a revista Visão, num balanço dos dez anos da "revolução" de 64 (11/3/74), chamou de "a volta do querer":

"Como que cansados do confronto direto, desvantajoso e desgastante, em que o resultado é um rosário de queixas, muitos criadores estariam se armando de outra disposição, inclusive para não caírem no comodismo da lamentação ou ficarem presos na torre de marfim do sofrimento. Como disse um deles: "Chega de

(1) CÂNDIDO, A. Veja, 28/05/75.

descrições. O que é preciso é voltar a agir, fazer".

Quanto ao já citado "boom" da literatura, em 75, ele a parece como extremamente contraditório, pois, na medida em que cresceu o mercado editorial, decresceu o público leitor real (não o virtual, criado a partir do maior número de escolarizados nos diversos níveis. Como exemplo: só em 72, o Conselho Federal de Educação autorizou o funcionamento de 253 cursos em Faculdades já existentes e a abertura de mais 117 escolas, com a criação total de 30 mil vagas) ⁽¹⁾, por motivos ligados à precária bagagem cultural brasileira e às dificuldades financeiras, que se agigantam com a desmistificação do "milagre econômico". As grandes tiragens de exemplares não escondem o fato de que, como vimos, os compradores de livros no país constituem uma reduzida parcela da população. ⁽²⁾.

"Difícil de ser encontrado, mal amparado quanto à divulgação, quase desconhecido pelos profissionais que o vendem, o livro tem um desestímulo a mais para o leitor que pretende, por meio dele, um acesso à cultura: o preço. Custando em média 10% do salário mínimo, uma grande parcela da população encontra-se

(1) Dados de Visão, 11/03/74.

(2) "O problema da literatura é que a leitura é uma atividade elitista do lazer. Sempre foi assim mas só percebemos isso quando vimos que não aumentava, percentualmente, o número de pessoas que lêem, o que ocorria era um aumento vegetativo (...). O problema realmente é este: no lazer as pessoas lêem cada vez menos. É uma tendência universal. É que a leitura é uma atividade elitista". FONSECA, R. "Escritores desmentem crise de criatividade", Visão, 10/11/75. (Ver também "Literatura e alfabetização" in: O Livro no Brasil, cit., pag. 601).

automaticamente alijada de seu consumo" (1).

Então, o que, na verdade, representou o "boom de 75"? Antes de qualquer outra coisa, uma ratificação enfática da circulação da literatura no circuito da mercadoria: produto à venda, sujeito, mais que sempre, às preferências de um público de classe média ideologicamente condicionado no gosto do fácil, do leve, do suave e às opções editoriais embasadas nas possibilidades de lucro rápido e seguro. Assim, os autores novos continuaram a enfrentar as mesmas dificuldades de lançamento, os velhos continuaram a ter suas edições limitadas em exemplares, as editoras (salvo raras exceções), continuaram distanciadas dos produtos que trouxessem alguma contribuição essencial para o pensamento crítico; na linha de frente, disputam espaço as traduções de "best-sellers" estrangeiros, ao lado da literatura erótico-pornográfica. O que houve foi a substituição do marasco cultural de alguns anos atrás por uma certa pressa editorial, como forma de fazer a literatura competir com os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, que aperfeiçoa cada vez mais as novelas, cujas "estruturas de consolação" funcionam como efetivos substitutos da ficção escrita para os virtuais leitores (2). Isso é inevitável, porém. É uma fase da consolidação da literatura como instituição, que implica nessa reificação. Contudo, o texto literário (não o livro), se traduz lingüísticamente tal reificação (como um elemento exterior que se transforma em interior), não é um "texto reificado": na medida em que incorpora tais ele-

(1) "O que acontece de errado com os livros?", Visão, 15/09/75.

(2) "Tarzan e Super-Homem dariam ao jovem operário (e não só ao operário) o avesso de sua impotência social: as personagens olímpicas, princesas em férias ou estrelas de cinema ou TV compensariam do cinzento anonimato milhares de jovens balconistas e empregadas domésticas". BOSI, E. Cultura de massas e cultura popular, Petrópolis, Vozes, 1978, p. 75.

mentos, resiste a eles, pois os aponta e denuncia.

De qualquer forma, esse crescimento editorial não deixa de significar, também, o sintoma de um duro embate no interior do campo cultural, que conta agora com dados novos e relevantes, como, por exemplo, a questão da profissionalização do escritor, que passa a viver de sua força de trabalho, não mais exercendo a literatura como um "momento de criação" desvinculado de sua atividade profissional (outra) propriamente dita, levado a isso pela emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica.

Nesse panorama despontam José Louzeiro e Sérgio Sant'Anna; continuam Jorge Amado, Autran Dourado, Rubem Fonseca; afirmam-se Antônio Torres, João Antônio e Ivan Ângelo; surge Raduan Nassar e Márcio de Souza; desaparece Érico Veríssimo e irrompe Zero, romance pré-histórico de Ignácio de Loyola Brandão, que vai apresentar na sua tessitura traços formais inusitados (calcados na dissolução de algumas fronteiras e divisões estilísticas tradicionais), os quais traduzem esteticamente seu momento histórico-cultural.

2. O caleidoscópio

"Para Zero, comecei formando um arquivo de documentos, de notícias, de publicidades de jornais e revistas, fotos de out-doors. Recolhi fotografias, gravei depoimentos. Saía à rua, anotando descrições, cantos de São Paulo, detalhes curiosos. Copiei letras de música. Percorri privadas, tirando inscrições, filmei (com uma Super 8) ruas e praças e gente. Então dividi os personagens que tinha, colocando-os em pastas com os nomes deles. A cada dia eu jogava uma coisa dentro da pasta: uma idéia anotada, uma frase ouvida na rua, um sonho, uma visão, uma notícia publicada (ou censurada) um folheto (...) Um dia, terminei a recolha, esvaziei uma pasta: ali estava o resumo de um homem numa cidade, desde suas contas de luz e gás aos depósitos bancários, ao cigarro, notas fiscais, pensamentos, visões, ideal. Fui escrevendo, sempre pequenos episódios que eu jogava dentro de pastas numeradas. Quando aquele bloco imenso, aquele arquivo humano estava mais ou menos pronto, retirei tudo. Ali estavam as 800 páginas iniciais de Zero. Os personagens. A cidade em torno, viva. O país. O mundo. Completamente caótico, desordenado"⁽¹⁾.

As palavras de Loyola fazem-me pensar que ele construiu Zero como quem monta um caleidoscópio, misturando pedaços miúdos de materiais diferentes dentro de um tubo espelhado que, ao menor movimento, forma desenhos fantásticos. Ou como quem prepara uma mistura estranha num cadinho fervente, em que a maior dosagem é a da violência. Ambas as imagens, tanto a do caleidoscópio como a do cadinho, não dão conta da extrema complexidade que ele conseguiu com esse seu "experimento ficcional", se assim posso

(1) BRANDÃO, I.L., Tribuna da Imprensa, 30/06/79.

chamã-lo. Essa insólita maneira de escrever um romance, como quem monta (ou desmonta?) um quebra-cabeças, produziu um resultado final surpreendente, em que as partes se juntam, em primeira abordagem, num todo (in)coerente, (des)harmonioso, (in)verossímil, sem, entretanto, esconder sua característica fundamental: a fragmentação, o estilhaçamento, a pulverização da narrativa.

Esse traço básico é o fio condutor a orientar o leitor através de um emaranhado de recursos técnicos e gráficos que enformam o eixo narrativo, basicamente simples: José Gonçalves, matador de ratos num cinema de baixa categoria de uma megalópolis, num "país qualquer da América Latíndia", encontra Rosa, cozinheira de uma lanchonete, com a qual se casa. Os dois passam a viver o padrão medíocre da situação conjugal, diferenciada apenas pela violência que caracteriza suas relações, envolvendo-se gradativamente num torvelinho de situações esdrúxulas criadas pelo meio em que vivem. José, de assaltante e assassino em que se transforma, agindo de moto próprio, passa a membro do grupo de Gê, os Comuns, guerrilheiros que combatem o regime repressivo e são por ele caçados com selvageria. Rosa, desiludida nas suas aspirações pequeno-burguesas de marido e casa própria, deixa-se levar pelos fatos, até ser sacrificada com requintes de tortura num ritual nagô.

Circundando a história individual dos protagonistas, o espaço narrativo explode em violência, o conturbado país da América Latíndia contorce-se em convulsões agônicas de agressividade explícita no quotidiano dos personagens, no meio em que circulam, povoado de anormais, doentes e aleijados; na repressão do governo, através do Esquadrão Punitivo e de portarias impessoais; no bombardeio incessante dos meios de comunicação de massa; no consumismo inconsciente e desenfreado, no tecnicismo exagerado e

robotizador. O anel do zero, ao mesmo tempo ponto de partida e de chegada, elo intacto e constrangedor, envolve tudo num círculo inamovível de violência e perplexidade⁽¹⁾.

Os personagens, quase todos alienados e passivos, não conseguem romper esse círculo, dentro do qual se debatem, sem saída, como num labirinto.

Retomando a imagem da face no espelho (que usei na interpretação de Incidente em Antares), creio que a deformidade dela e a repugnância que inspira são tão maiores quanto maior é a deformidade do real retratado em Zero. Zero é espelho; América Latíndia é face. Assim como Veríssimo projetou no microcosmo de Antares toda a podridão escondida no âmago de uma sociedade dividida em classes, como Gabeira experimentou-a na carne e a incorporou ao seu texto, Loyola, em Zero, trabalhou essa podridão, erigiu-a à condição de matéria ficcional, a explodir em cada página, povoando-a de abortos humanos, de monstros, de personagens violados e atônitos, que perambulam por uma cidade sórdida e cruel, à procura da esperança no "menino com música na barriga".

A relação de Zero com a realidade que interpreta requer uma abordagem mais cuidadosa, pois há nele dois tempos a observar: o de sua escritura e o de sua publicação.

Terminado em 1971, só foi publicado no Brasil em 1975, tendo antes surgido na Itália (1974)⁽²⁾. Dessa forma, as circuns

(1) "Zero é começo, zero é fim: zero é o círculo fechado que encerra, prende, sufoca; estamos rodeados por ele". BRANDÃO, I. L., artigo citado.

(2) "Zero, per ovvie ragioni, non poteva vedere la luce in Brasile, perciò l'autore ha cercato spazio in Europa. Questa è dunque la prima edizione mondiale, in una lingua che non è la sua, di un 'romanzo' che ci pare una nuova strada di questa inesauribile narrativa latinoamericana. La critica dirà se abbiamo avuto ragione a far evadere dal Brasile questa Apocalisse popcreta (...)" TABUCCHI, A. Il Ponte, XXX, 5, Maggio 74.

tâncias reais que enformam o seu conteúdo ficcional podem ser encontradas no Brasil pós-68, apogeu da censura e da repressão. Seu eixo temático significa uma projeção dessas circunstâncias, tanto que encontrou inúmeras dificuldades para aqui ser publicado no início da década. Em 1975, porém, o panorama era outro: afrouxara-se a censura, falava-se em distensão, ensaiava-se uma nova política cultural. Após o êxito europeu, Zero conseguiu furar o bloqueio obscurantista brasileiro⁽¹⁾. De qualquer forma, se ele representa para a literatura brasileira dos anos setenta o protótipo daquilo que se convencionou chamar "narrativa estilhaçada ou fragmentada", que eclodiu com força em meados da década, convém ressaltar que surgira antes, a representar, na forma lacrada, o dilaceramento interior causado pelo arbítrio e pela repressão, mais do que outra coisa qualquer.

Assim, quando Zero surgiu no Brasil, em julho de 1975, encontrou o espaço literário ocupado por inúmeras publicações novas, na sua maioria pautadas pelas leis do mercado (os "best-sellers") com as quais as obras com um pouco mais de profundidade crítica (em número menor), disputavam espaço.

É o boom de 75, englobando novos escritores, consolidando o conto como o gênero de repercussão maior, assistindo ao aparecimento do "romance-reportagem", que prioriza a objetividade jornalística como ponto crucial da forma narrativa. Esse desenvolvimento e transformação da literatura está em íntima relação com o aumento de um público de tipo novo, recém-formado, também, pelos meios de comunicação de massa. Então pode-se dizer que:

(1) Foi considerado o melhor livro de ficção de 1975 pela Associação Paulista de Críticos de Arte. GANHOU o prêmio de melhor romance de 75, dado pelo Departamento de Cultura do Distrito Federal. Indicado pela Veja como um dos melhores de 75.

"Nossa vitalidade continua intacta, em estado de impaciência e agitação" (1).

Tanto é verdade que, nesse clima, Zero irrompe, explodindo fragmentos do país violentado, como alguma coisa de realmente novo, que não se esgota unicamente nos recursos formais, os quais são uma necessidade gestada no próprio tema e nas condições possíveis de expressão no tempo de sua escritura.

Esse envolvimento agressivo da narrativa representa também uma ruptura definitiva com o pacto realista, que já é evidente no "comportado" Incidente em Antares, devido à presença do absurdo, do insólito, levado em Zero às raias da insensatez, na medida em que é espelho estilizado de um real insensato. Segundo expressão feliz de Antônio Cândido, estamos diante de um "realismo feroz", que corresponde a era da violência, em todos os níveis de comportamento:

"Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar o leitor nem suscitar contemplação, mas causar choque" (2).

Ou seja, é uma literatura que, no choque produzido pelos experimentalismos técnicos e na agressividade explícita, expressa reformulações narrativas gestadas em anos de angústia política e anticonvencionalismo estético (3). Alfredo Bosi fala de

(1) Tristão de Atayde, *idem*.

(2) CÂNDIDO, A. "Os brasileiros e a Literatura latino-americana", in: *Novos Estudos CEBRAP*, S.P., vol. 1, dez. 81, p. 67.

(3) HOLLANDA, H.B., Cultura e Participação nos anos 60, São Paulo, Brasiliense, 1982.

um estilo "brutalista", "modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões (...)". Afirma também que "o processo modernizador do capitalismo tende a pôr de parte o puro regional, e faz estalarem as sínteses acabadas, já clássicas, do neo-realismo, que vão sendo substituídas por modos fragmentários e violentos de expressão" (1).

(1) "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo", in: O Conto Brasileiro Contemporâneo, S. Paulo, Cultrix, s/d, págs. 18 e 21.

3. O caos, a desordem.

"Num país da América Latíndia,
amanha".

A primeira leitura de Zero produz uma sensação claustrofóbica, de opressão no peito e falta de ar. Uma sensação que perdura na segunda, na terceira e nas outras, creio que como reflexo da exploração do espaço narrativo, entre mais coisas. A organização desse espaço está centrada, sobretudo, numa relação de contigüidade essencial que evolve, em círculos concêntricos gradativos, partindo da imensidão sideral até chegar a um ponto específico: o coração do país, o Berço Esplêndido.

Nessa trajetória espiralada, que se afunila aos poucos, o espaço cada vez mais se torna construtivo, labirinto sem saída, no interior do qual se debatem personagens tornados disformes e abúlicos. É o círculo inamovível de zero que se fecha, inextorável.

A relação espaço/personagem, dessa forma, fica evidente e é colocada desde o início: dividida em duas colunas, a primeira página apresenta dados técnico-científicos sobre o "cosmo ou universo", ao lado de uma descrição de José e de suas primeiras atividades de matador de ratos. Posto no final de uma relação de números monumentais, com os quais se fornecem as medidas da Terra, José apenas "pesa 70 quilos ou quilogramas" (p. 12)⁽¹⁾. José, na imensidão, a insignificância.

(1) BRANDÃO, I. L., Zero, Ed. Codecri, Rio, 1982. Todos os trechos mencionados farão referência a esta edição.

"José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mija, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, tem dor de cabeça de vez em quando, mas toma melhor, lê regularmente livros e jornais, vai ao cinema sempre, não usa relógio, nem sapato de amarrar, é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim" (p. 11).

O espaço em que José circula nada tem de grandioso; ao contrário, é ínfimo, não ~~pelas~~ suas dimensões, que são as de um grande centro urbano, mas pela sordidez de seus limites reais, colocados numa relação antitética com os números astronômicos: a antiga fábrica de sabão (p. 12), a pensão, o bar da esquina, o cinema (p. 15), as ruas da cidade (p. 18). A realidade americano-latíndia começa a se formar aos olhos do leitor, na promíscua aglomeração de pessoas da pensão, que se lavam no tanque e esquentam marmitas num fogão coletivo, naqueles que vão ao cinema não para ver o filme, mas para dormir ("gente que vinha dos cortiços, bancos de jardins, Parque Dom Pedro, cadeia, bordéis" (p. 13)) e que irrompe, grotesca, na descrição crua da humanidade feia e miserável que se acotovela nas ruas:

"(Como tem doente nesta cidade!) Aleijados, cegos, sem braço, sem mão, sem pés, pés para dentro, pés para fora, caolhos, bocas tortas, sem nariz, corcundas - sempre com um monte de crianças correndo para passar a mão nas costas, a fim de ter sorte - anões, sem orelhas, pescoços tortos, mulheres com ele-

fantíase, pernas imensas, seios que pareciam sacos, fazendo com que andassem curvadas para a frente, leprosos, gente cheia de pústulas, de crostas, rostos que eram uma ferida sã, rostos manchados, cabeças em carne viva" (p. 18).

Outros elementos vão acentuando mais e mais a configuração dessa realidade tipicamente "americano-latíndia": a presença massiva de frases em inglês, sobretudo títulos e letras de músicas, indicando o imperialismo econômico e cultural; o consumismo exacerbado como sequela desse imperialismo, o aparecimento interminante de mexicanos, colombianos, porto-riquenhos e nordestinos à procura de emprego, em troca do Terçomínimo (um terço do salário mínimo); o misticismo e o sincretismo religioso, envolvendo crenças orientais e africanas; a miséria generalizada e, finalmente, a onipresença sufocante de um governo autoritário que controla o quotidiano de cada cidadão, através do rádio e da TV, desde o comprimento da saia das mulheres até a ação do Esquadrão Punitivo e das Milícias Repressivas, numa clara semelhança com o Grande Irmão, de Orwell, que remete o livro ao gênero da ficção-científica.

Cada um desses elementos ocupa um lugar na tessitura narrativa; é um fio que se entrelaça aos outros, usado em todas as nuances possíveis, o que confere ao romance o seu clima de caos, de desordem, de fim de mundo.

3.1. O bombardeio

"O Senhor precisa de uma câmera fotográfica para registrar os momentos felizes que está passando" (p.150).

Nesse universo violentado, José, Rosa e seus amigos movem-se como seres sem vontade própria, à procura(?) de uma solução que não existe. Embora tentem(?) escapar através da violência e/ou alienação, não chegam a perceber que tanto uma como outra são frutos desse mesmo mundo que nem sequer chegam a rejeitar conscientemente. Estão impregnados da ideologia dominante, sem o saber. Por exemplo:

"José sempre quis ser cantor. Americano. Como Ray Charles, Nat King Cole, Frankie Lane, Billy Eckstine. Desde os quinze anos tinha vontade de ir para os Estados Unidos, cantar, ser famoso, dar autógrafos, ter roupas extravagantes. Ele vive cantando "Temptation, You came, I was alone" (p.14).

A ideologia dominante assume as mais variadas formas. O já estereotipado símbolo do imperialismo americano, a Coca-Cola, adquire maior força quando José passa a trabalhar sob sua égide, escrevendo dísticos nas tampinhas.

"Veja o que diz a tampa da Coca-Cola: /o país foi descoberto em 1400, /a independência foi em 1748, /a largura do Canal de Suez, /Suez, Gaza, pracinhas, ONU, /por mais terras que eu percorra/não permita Deus que eu morra/ assim ingênuo, calado, parado(...)" (p. 64).

No poema-paródia, informações inúteis, que tanto podem estar certas como erradas, ninguém vai mesmo verificar, pois o importante é que essa coca-cola seja mesmo "bebemorada" (p. 64).

Nessa linha, um elemento simbólico verdadeiramente re-

levante, a significar a essência global da dominação é o cinema, que aparece como um lugar de dupla função: é lá que José ganha a vida, matando ratos, e é lá que ele se distrai, entregando-se ao sonho, representado pela figura emblemática de Rachel Welch.

"Luzes acesas, o trailer, a atualidade francesa, o jornal colorido mostrando porque o país se desenvolvia, o filme de Raquel Welch. Luzes acesas, o complemento cheio de inaugurações, o trailer, a atualidade francesa mostrando a visita de Rockefeller à América Latíndia, o jornal colorido contando como o governo resolvia os problemas da educação e o clima de produção em todos os setores e como os cientistas que tinham emigrado iam voltar com grandes salários e possibilidades de pesquisa, o filme com Raquel Welch abrindo a blusa e o começo dos seios duros aparecendo. Luzes acesas, completamente fora de foco, o trailer, a atualidade francesa mostrando cartazes contra Rockefeller, polícia massacrando, e Rockefeller no terceiro país, GO HOME, América Latíndia não quer esmolas, e a polícia massacrando, o jornal falando na excelente ajuda dos Estados Unidos à América Latíndia e elogiando o sucesso da missão Rockefeller que em nosso país foi recebido com ordem e tranqüilidade, evidenciando o alto grau de civilização do nosso povo, e Rockefeller entrando num carro fechado, atravessando filas de guardas - filas de guardas - cordões do

exército, helicópteros sobrevoando ruas, tanques escondidos - Polícia Militar - tropas de choque da Força Pública e o filme com Raquel Welch com os seios de fora, e aquela boca de raiva que Raquel tem (essa boca me dá um tesão desgraçado), as luzes acesas (...)" (p.44).

Na sucessão das imagens, a síntese da situação vilipendiada dos países do sul encimados pelos seios exuberantes da "mãe" América do Norte. Na defasagem entre os dois discursos que se projetam na tela, o visual (da atualidade francesa), mostrando a polícia massacrando, os cães, helicópteros e tanques, e o auditivo (do complemento nacional), que elogia a forma pacífica com que o povo recebeu Rockfeller, evidencia-se a ideologia da ordem e do progresso ao preço da força bruta.

Ao lado do cinema, o rádio e a TV são signos que fazem parte do mesmo feixe semântico, com algumas nuances diferentes. Todavia, os três integram de maneira uniforme um mundo em que os meios de comunicação de massa constituem um outro tipo de poder, não menos autoritário. Funcionam o tempo todo como verdadeiros espiões do Poder constituído, ditando ordens, divulgando regras, vigiando comportamentos (a tele-tela de Orwell?) e bombardeando obsessivamente o povo com incitações explícitas ou subliminares ao consumo.

"As comunicações oficiais vinham pela televisão, às nove da noite. Uma fita, como de máquina registradora, marcava se o aparelho estava ligado ou desligado. Era melhor ligar, mesmo que não se ouvisse. Mas era melhor ouvir" (p.146).

É através do cinema e sobretudo da TV que podemos tirar inferências seguras sobre a localização temporal da ação do romance: a missão Rockefeller para a América Latina e a conquista da Lua, em 68 e 69 respectivamente. Comparadas a estas, as outras indicações temporais são mais difusas; a caracterização do governo autoritário e a guerrilha urbana situam a ação num arco temporal mais amplo, de alguns anos de duração⁽¹⁾.

O episódio da transmissão pela Tv da descida dos astronautas na Lua é, então, um núcleo narrativo importante, pois reúne uma série de conotações: a dominação americana, o poder dos meios de comunicação de massa, a padronização da informação e da cultura e a possibilidade de escapar disso tudo numa triumfal evasão para o espaço.

"José subiu a escada. Lavada a mijo, vômito, cachaça. Sem luzes. Os cômodos todos abertos - tentativa de ventilação. Crianças choram, galinhas cacarejam na escada. Gente se amontoa - vieram todos os vizinhos - num cômodo vendo televisão (VIA SATÉLITE): Os astronautas chegando na Lua - a terra solta no espaço - os pés do módulo: aranha de prata - andar lento - a poeira - pedras da lua - o silêncio - as roupas prateadas - a ausência de ar vento - as imagens sem nitidez - no céu rodava outro astronauta" (p. 138).

José, parado na porta, também vê, e sua reação é de náusea: quer vomitar tudo, esvair-se, limpar-se, "esvaziar in-

(1) As primeiras ocorrências da ação da guerrilha urbana no Brasil são de 1968 e o desmantelamento das organizações ocorreu por volta de 1973.

teiro e engolir aquela lua seca, árida, de gesso" (id.). Mas, terminada a transmissão, a realidade terrestre se impõe de novo.

O rádio, além de funcionar como porta-voz das sempre recentes Determinações Sagradas do governo (junto aos alto-falantes e a imprensa) e de veicular estímulos ao consumo, desempenha o papel de "companheiro fiel" de José, quando ele sai da pensão e vai morar no depósito de livros.

"O rádio colado ao seu ouvido trazia o mundo, Reach out I'll be there, Herp Albert, Aretha Franklin (...) Gente boa que oferecia dinheiro, oportunidade para comprar casas, carros, móveis, eletrodomésticos, roupas, gente que indicava aonde ir e como ir, o que comer, que remédio tomar para se curar (...) O sono vinha, ele beijava seu radinho, agrade-cido pelo companheirismo, fidelidade, ajuda. Beijava a antena, a caixa, o dial, os botões. Desligava e dormia, contente" (p. 51).

Essa função consolatória dos meios de comunicação de massa (Rachel Welch, viagens espaciais, música e notícias, que oferecem a José estímulos para pensar e sonhar), em que pese seu sentido pejorativo, não pode ser escamoteado, e o texto, reconhecendo-a, escapa de uma condenação linear e simplista, introduzindo uma possibilidade de abertura que se situaria não na mera existência desses meios, mas no uso que se faz deles.

De qualquer forma, "a imprensa e sobretudo os meios áudio-visuais apresentam-se no romance como exemplos de uma tecnologia mais elevada em relação ao mundo americano-latíndio: uma tecnologia que não pertence à estrutura cultural que a suporta e a

absorve, mas que permanece ligada ao centro reitor que dela se serve para afirmar e defender a própria hegemonia"⁽¹⁾.

Nessa linha, há um episódio que simboliza com precisão o uso que se faz dos meios de comunicação de massa entre nós: o do animador de auditórios. Atomizado em pequenas cenas curtas e incisivas ao longo do relato (pgs. 147, 157, 182, 208), esse episódio, intitulado "Meios de Comunicação", conta como José matou com um tiro na testa o animador de auditórios, que explorava na TV as misérias humanas. A identificação com um personagem real dos meios televisivos brasileiros é óbvia e aquilo que ele representa em termos de uma efficientíssima veiculação da ideologia dominante é captado argutamente por José, que afirma: "Quando matei o animador de auditórios, devia me sentar no trono do Mais Odiado por Um Dia". As pessoas amavam o animador de auditórios. Mais uma vez se evidencia a função consolatória dos difusores da cultura de massa, a qual, manipulada, transforma-se em patamar seguro para a alienação.

Intrinsecamente ligado ao tema da comunicação de massa está o problema do consumo, mais uma face da hegemonia americana, representado paroxisticamente em seqüências enumerativas que assediam e atormentam os personagens:

"Compre o aquecedor, compre o ventilador, compre o exaustor, compre o coletor de lixo, compre a batedeira de bolo, compre o novo interruptor mágico que acende a luz sem o toque de seus dedos, compre o televisor C&G, compre abajures (...), compre tudo que não tiver utilidade nenhuma" (p. 150).

(1) REALI, E.M., O duplo signo de Zero, Brasília/Rio, 1976, p. 66.

É um bombardeio incessante, cujo ápice reside no episódio da aquisição da casa própria, o sonho pequeno-burguês longamente acalentado por Rosa. Aqui existe uma evidente conexão sexual estabelecida entre os homens e os objetos, na medida em que a eles é interdita uma opção pessoal para canalizar suas energias (o número de leis, regras, normas, itens e decretos que p^ovoa o romance é espantoso). Rosa, muito mais do que José, age e pensa em função de uma estrutura para a existência da qual absolutamente não contribui e de que nem tenta fugir pois dela não tem consciência; passa a desejar ardentemente uma casa, que assume o valor de um substitutivo das suas relações amorosas violentas e carregadas de culpa.

"Rosa passou a mão pelo portão (...) girou a chave, José atrás, Rosa contente (Cliente satisfeito) vendo a casa pintada, branca ao sol (...) a casa se oferecendo a Rosa, se deixando penetrar, o prazer de Rosa e o prazer da casa (...)" (p. 142) ⁽¹⁾.

Na medida em que Rosa simbolicamente compra uma parte de si mesma, o que se vincula a essa compra é a sua energia sexual violentada de todas as maneiras e a sua força de trabalho, praticamente inexistente, pois, a partir do momento em que se casa ("quem casa quer casa"), deixa o emprego e gasta as horas a sonhar, lendo romances de M. Delly ⁽²⁾. A ligação que teria com a sociedade, através do trabalho, passa a ser feita através do dese

(1) O grifo é meu.

(2) Há aqui um anacronismo proposital (creio eu), que indica ser Rosa uma pessoa alienada em relação ao seu espaço e sobretudo ao seu tempo: os livros de M. Delly já tinham desaparecido do mercado, no fim dos anos 60, a época enfocada na narrativa.

jo de consumo, que se frustra. A casa adquirida é miserável e minúscula, perdida num labirinto de centenas de outras iguais. Rosa vai se deixando afundar numa passividade neurótica, enquanto a casa se enche do cheiro repugnante de fezes humanas.

A problemática consumista que permeia toda a narrativa é um índice importante para perceber a ação do governo, que se mantém, entre outras coisas, sobre a apresentação da possibilidade cada vez maiores de gratificações substitutivas oferecidas pelo sistema.

"Temos planos sensacionais. Tudo facilitado. Pequena entrada. Grande facilidade nos pagamentos. O senhor sabe, nossa organização promove o bem estar da família (...)" (p. 128).

3.2. O lixo.

"Como havia a Boca do Lixo e a Boca do Luxo, o povo apelidara o bairro de Boqueirão" (p. 86).

Constituindo a contraface do consumismo, a miséria é o verdadeiro pano de fundo a envolver a ação dos personagens e praticamente a determiná-la. Imersos numa sociedade de consumo selvagem, em que o desperdício é extraordinário, o depauperamento de enormes faixas da população não lhes parece imoral: vivem mesmo da exploração dessa miséria, dentro do Boqueirão. Este, imenso espaço urbano onde se amontoam deformidades humanas, aleijões e monstros, é um gueto-símbolo de toda a organização social americano-latíndia, fundada na exploração do homem pelo homem. Por aquele lugar passa o povo inteiro da América Latíndia, procuran-

do emprego no espetáculo de anormalidades que ali se monta. E aí José trabalha, selecionando os melhores "casos".

"Aquele tarde tinha visto a verdade: aleijados, gogos, bocas tortas, doentes, caolhos, leprosos. Mas aquele era o povo por dentro (...) Só que agora era o povo do país inteiro e de toda a América Latíndia desfilando ali. Já estava se acostumando, falava por-tunhol, todo mundo entendia, era uma língua só" (p. 72).

O Boqueirão vai crescendo avassaladoramente; extrapolando os limites "normais" da miséria ("José nunca pensou que aquilo pudesse ser a América", p. 126), vai se espalhando pela cidade, invadindo zonas que antes não ocupava.

São os "monstros da natureza", "raridades da vida": "o homem que só tem tronco e passa o dia numa bandeja em cima de uma coluna - homem com órgãos de mulher e homem junto, todos funcionando - mulher sem bunda - criança sem rosto só com dois buraquinhos de boca e nariz (...)" (p. 66). O governo passa a explorar o Boqueirão: "As filas cresciam, havia publicidade no estrangeiro, folhetos em várias línguas". (p. 67).

Paradoxalmente, a maior atração da grande feira de deformidades é o Homem Normal:

"? E o senhor.

. Quero me candidatar.

? Assim, bonito, limpo, sadio.

. Assim.

? Qual é a graça.

. Sou um homem normal.

- . Tem milhares por aí.
- . Engano seu. Tem pouco. (p. 92).

Depois de feitos todos os exames médicos e psicológicos, o homem foi considerado perfeito. "O senhor não existe", concluiu José.

A nível da construção romanesca, o surgimento do Homem Normal significa o fim do Boqueirão, que a partir daí começa a se desmantelar, pois passa a existir uma interpenetração da normalidade e da anormalidade. O Boqueirão tornou-se o estuário perigosamente natural de todas as misérias que afligem a América Latíndia. Constitui uma ameaça à paz social e é finalmente eliminado pelos Esquadrões Punitivos. Dessa forma, a miséria humana enquanto "anormalidade" é desmistificada e passa a ser um elemento "normal", integrada estruturalmente ao corpo da sociedade que se retrata na ficção.

Dentro do eixo significativo do romance, correndo paralelo à instalação e crescimento do Boqueirão, aparece um outro elemento, com toques de absurdo, a metaforizar a penúria americano-latíndia: a dentadura gigante que rói edifícios (p. 72). Ela age sem ser detida pela polícia que, completando o insólito da situação, delega o problema aos dentistas. Boca escancarada (boqueirão), dentes agudos, representa também a miséria que corrói por dentro as estruturas apodrecidas do país.

Soterradas pelo peso dessas estruturas, aparecem duas figuras importantes, pequenas peças desse imenso quebra-cabeças metafórico que é Zero. Uma é Carlos Lopes que, com o filho moribundo nos braços, procura um médico, deambulando pelo labirinto burocrático do atendimento de saúde numa clara alusão kafkiana até que, o filho morto, é acusado de assassinato e trancafiado numa cela. A outra é o operário Pedro. Pedro-povo, Pe-

dro-operário procura um emprego no Boqueirão. Desemprego: deformidade, anormalidade a ser exibida a todos que queiram vê-la, enquanto não a sentirem na própria pele. Pedro desmaia, olhando uma estrela inalcançável. Declarações do médico sobre Pedro, Brasileiro:

"Ele tem falta de proteínas, vitaminas, sais minerais e remédios contra infecção. Precisa ao menos de 1.300 a 2.000 calorias por dia. Sem isso toda a pessoa torna-se indifferente, recusa qualquer espécie de sensação. Os filhos desse homem são piores, e os seus netos, bisnetos e outros mais ainda (...)" (p. 61).

Dentro ou fora do Boqueirão, a anormalidade, a miséria e a violência coexistem em escala crescente, gerando sempre mais violência, mais miséria, mais deformidades. Um círculo vicioso. Um elo inexorável, dentro do qual "a vida virava zero" (p.122).

3.3. Os sinais.

"Hã sinais, por toda parte e ninguém percebe. Em tudo. Abra a vista com largueza, para o presente. E você tem o futuro pregado, grudado. Não olhe baixo, como todo mundo" (p. 29).

Parece-me que toda a organização narrativa de Zeró está calcada na disseminação descontínua e fragmentária de signos que, a nível temático, estão carregados de uma conotação premonitória e, no final, juntam-se num tecido significativo coerente e específico.

Nessa linha, logo no início do relato, o aparecimento do faquir (p. 15) e do Homem (p. 24) prenuncia o surgimento e o avassalador crescimento do Boqueirão, desde que tanto um como outro escapam da "normalidade" e enveredam pelo campo do insólito, quase fantástico, pela fome e pela doença. Além do mais, introduzem o tema do misticismo, o qual, no tecido semântico do romance, está diretamente ligado à miséria. Como uma das linhas a nortear a narração, aparece ancorado em elementos como pedras-talismãs, sinais cabalísticos, signos ocultos, cerimônias rituais e sonhos divinatórios.

O signo mais forte, dentre todos, é Ige-Sha, a sacerdotiza da macabra cerimônia que culminará na morte de Rosa. Desde o início, José cruza com ela nas ruas ("Olhos negros", p. 13) e experimenta um mal-estar difuso, que não consegue explicar. Fortalecendo esses sinais, Rosa, por sua vez, encontra uma misteriosa pedra preta (p. 14), com a qual faz um anel, para ter sorte. Mais tarde, esse anel a identificará como a Enviada, esperada por Ige-Sha para ser sacrificada num "ebó do capeta".

Acredito ser possível perceber semelhanças fonéticas claras entre os signos Ige-Sha e Igreja, a referendar a conotação de crítica à religião cristã que assume o tema do misticismo. Rosa, cujo corpo é feito em pedaços, termina engolida ritualmente pelos bruxos auxiliares de Ige-Sha, numa inequívoca semelhança com a Santa Comunhão. Uma "missa negra", cujo objetivo é purificar o mundo. Sincretismo religioso, tipicamente americano-latino.

Outros signos igualmente importantes atestam esse aspecto de denúncia em relação ao cristianismo: a Sagrada Família, conhecida por suas orgias (a "trepada unida", p. 233); uma estranha cerimônia de Primeira Comunhão, em que, no sub-texto, perce

be-se uma iniciação sexual (p. 222); a Matança dos Inocentes, executada pelos Esquadrões Punitivos com auxílio dos Defensores da Família e da Tradição (p. 232). Gê, com sua carismática figura, também está ligado a este eixo semântico, mas adquire nuances diferentes, que examinaremos depois com mais detalhes. Além do mais, a nível do discurso, espalham-se as "jaculatórias" e as novenas de agradecimento por graças recebidas, numa ironia precisa e sutil.

O interesse por religiões estranhas e crenças inexplicáveis é portanto, uma espécie de válvula de escape, a procura de uma saída no labirinto claustrofóbico que é o espaço em que vagueiam os personagens.

O Homem, promovendo o auto-conhecimento de José, aponta-lhe inúmeras portas de saída. Mas estas, ambivalentemente, também são portas de entrada. Saída e entrada para onde? Não há respostas.

"Correndo, José tem os olhos amarelos e o gosto de sal na boca. Correndo ele percebe que as vielas e becos da Vila são o seu corpo, assim como o viu projetado aquela tarde, na barraca do Homem. Vuelas onde ele não consegue entrar, apesar de estar dentro, e não consegue sair, apesar de querer. Ruelas, becos, vielas, atalhos que ele não consegue compreender. Um labirinto. Dentro, querendo sair. Como aquele dia em que entrou/na porta proibida/ e se viu saindo (...).(p.236).

O tema do labirinto é obsessivo. Rosa o enfrenta, no imenso aglomerado de casinhas populares ("...o espelho infinito

em que a vila se reproduzia mil vezes", p. 144); também Gê o experimenta, com seu bando, nos túneis subterrâneos em que se refugiam ("Labirintos incomprensíveis, dando voltas...", p. 178). José convive com ele durante todo o tempo, de uma forma tão extremada, que chega a se sentir duplo, porque quer sair, mas não o consegue, sem entrar ao mesmo tempo.

"Porque esse, sou eu, José. Um, eu mesmo, saindo de mim. Outro, eu mesmo, entrando em mim. Um e outro coabitando (...) Qual sou mais, não sei. Entro e saio com freqüência. Vou, mas quando vou, me encontro voltando (...) Eu queria me sentir um instante sem Um e o Outro. Vazio. Esse instante pode ser o da minha morte" (p. 236).

A fragmentação do ser, causada pela perda da identidade numa sociedade massificada, dédalo devorador em que se perde a verdadeira essência, não mais reencontrada nem mesmo através da escapista solução mística. A única saída: a morte, ponto zero.

A morte, como única saída possível, aparece referendada pelo episódio das rosas amarelas que nascem do túmulo do guerrilheiro assassinado. Na morte, o seu oposto: a vida brota profusa, sinal amarelo, energia vivificante que se alastra e contamina o povo. Todos querem as rosas místicas, inexplicáveis.

"O roseiral aumentava, saltava os muros e atravessava a rua. As plantas subiam pelas paredes brancas dos edifícios" (p. 198).

Mas também essas rosas são envenenadas, falsificadas e finalmente proibidas pelo governo autoritário, que as arranca,

queima e impede que as pessoas as tenham como amuleto, talismã.

É interessante observar que todos os signos atualizados do misticismo (Ige-Sha, o faquir, o Homem, as rosas-talismãs, etc.) estão intrinsecamente relacionados ao tema da exploração do espaço e da conquista da lua: Ige-Sha sacrifica Rosa porque esta possui um anel de "pedra-da-lua"; o sacrifício acontece misturado aos ruídos característicos de uma alunissagem; o Faquir e o Homem têm sinais de luas e estrelas traçados em seu corpo e/ou suas roupas; diz-se que as rosas amarelas são alimentadas com "pó-da-lua", suas sementes são vindas de Marte.

Dessa maneira, instaura-se, no sub-texto, uma outra forma de misticismo, que consiste em uma esperança fugidia de novas possibilidades nas esferas siderais, desde que a vida na Terra está irremediavelmente deteriorada.

"(...) o homem só vai ser grande no dia em que conquistar as estrelas. O que Átila achou uma bobagem, porque o homem já ia à Lua e daqui a pouco estaria nas estrelas e nem por isso seria grande, só ia ser no dia em que acabasse com a fome na terra, o que não deixava de ser festividade" (p. 58).

José, que assiste ao pouso dos astronautas na superfície da Lua, sente-se mal e vomita:

"Estou ficando com uma coisa esquisita, como se nada tivesse importância maior. Esses homens não estão sozinhos, eles falam com a terra, estão sendo seguidos por um bilhão de pares de olhos. Agora sei que alguma coisa está acontecendo. Mudando. Precisa estar, não é possível (p. 138).

Cada vez mais ele acredita que o cosmos é o único refúgio possível:

"Queria subir, entrar na órbita da lua e não sair mais. A terra estava impossível, a vida não era mais para ser vivida. Chegar à lua e ver que ela era cinza, de gesso, morta. Mas a terra era mais morta que a lua. E se a terra parecia azul, era mentira" (p. 234).

Assim, a morte, como saída do labirinto da vida na terra é relativizada pela perspectiva triunfalista de um salto no infinito cósmico.

Além da morte pura e simples ou da fuga para o cosmos, uma outra saída é proposta: a organização e a luta armada, na Terra. A superposição dessas soluções constitui mais um elemento a atestar a natureza fragmentária e descontínua da estrutura do romance, em que fundo e forma constituem um todo unívoco e coerente no seu próprio estilhaçamento.

O tema da revolução constitui um desafio ao labirinto. Os Comuns emergem dos subterrâneos para ações armadas em que a tônica é a oposição ao regime, apostando na violência contra a violência. A sua forma de agir, em minoria numérica, em investidas fulminantes e suicidas, geradas por suas convicções políticas inabaláveis, coloca-os também no eixo do misticismo, pois são portadores de uma espécie de religiosidade inquebrantável, quase cristã, pois acreditam que o "reino" é deste mundo. Gê, seu líder, traz no nome a confirmação dessa "revolução cristianizada", se assim posso chamá-la: foneticamente, Gê repete os dois sons iniciais de Jesus e, ao mesmo tempo, assemelha-se a Che, o herói revolucionário.

Há uma série de índices que aproximam Gê de Cristo: seu pai tinha sido carpinteiro (p. 83); substitui barris de groselha por barris de vinho, no casamento da filha de um companheiro" (p. 174); sua fala é muitas vezes a reprodução de trechos bíblicos (p. 179); sua figura lembra o Cristo (e também Che Guevara): "Magro, barbudo, roupas velhas. Parecia forte, apesar da magreza. Havia tranqüilidade no rosto cansado" (p. 167); dizem que morreu e que, à noite, duas mulheres foram buscar seu corpo envolto em lençóis (p. 252); um dos castigos para os Comuns era a crucificação (p. 172).

A revolução dos Comuns ("Querem derrubar a ditadura", p. 167), assim representada ficcionalmente, está carregada de um messianismo desesperado que reflete a realidade das oscilações e incertezas em que se batiam os grupos revolucionários no Brasil.

Ligado ao tema da guerrilha, que propõe subliminarmente a necessidade de uma organização mais eficaz dos povos américos-latíndios como forma de resistência à opressão, está o episódio do Atirador Solitário (p. 184), que exemplifica a inutilidade da ação individual contra todo um esquema sustentado pela força bruta, assim como a ação ensandecida e sem objetivos de José, que passa a matar pessoas sem nem sequer saber porque, apenas obedecendo a uma compulsão cega. O diálogo entre ele e Gê, a esse respeito, é claro:

- "? O que adianta, perguntou Gê. Não adianta nada. Ele está lá, dando tiros, matando gente. Tudo para nada.
- . Eu entendo, disse José. Isso é a única coisa que a gente pode fazer.
- . Se você quer fazer, venha conosco.

- . Pensei nisso, mas eu não acredito nas coisas que vocês acreditam.
- . Por enquanto, basta ter raiva. Com o tempo, você vai aprender quem somos, vai lutar como nós.
- . Eu não vou, fico sozinho. A minha luta é só minha.
- . Mas é bobagem. Você só está com raiva. E quando a raiva passar, acabou. E vai dar em nada. Tudo que a gente faz sozinho dá em nada.
- . E tudo que a gente faz com os outros, dá em nada. Sozinho, arrisco menos. Um homem sozinho se conhece, conhece suas fraquezas, pode ficar conhecendo suas qualidades. É mais fácil ser solitário.
- . É mais cômodo. (...) " (p.188).

Gê deixa seu sinal na porta de José (p. 167). São sinais por todos os lados: dos Comuns, de Ige-Sha, do Homem, da TV ... Sinais que pretendem, cada um a seu modo, apresentar ao povo uma justificativa, uma esperança, algo em que acreditar dentro do vazio absoluto no qual a vida se transforma em zero. E o final do romance, nesse sentido, é elucidativo. Nele se aglutinam todos os sinais, todos os índices, a apontar um caminho. José, drogado, vai parar numa cela asséptica, em meio aos Estados Unidos, cela que se apresenta também como um labirinto de corredores dando para corredores, salas dentro de saletas e mais celas dentro de celas:

"(...) diante dele o espaço: a América terminava na ilha, onde nascia a criança deitada

em berço de palha de arroz (...) E para a frente era o mundo de foguetes-satélites-computadores (...) E José, Joe, Josepho, José viu (ouviu): o céu coberto. Trancado. Uma placa incandescente. Fechado (Irremediavelmente). Por uma tampa. A placa formou uma bola. E o mundo encerrado dentro. A placa: milhões de projéteis: balas de canhão-revolver-fuzil-metralhadora-espingarda-foguete-bazuca (...) E José, Joe, Josepho, José viu refletido no ferro incandescente (tela, vídeo, TV, vidro) a nova ordem, os grilhões, a nudez (...) os Comuns fuzilados, Gê crucificado (...) pegaram todos, vão continuar a pegar até que possa descobrir um modo de lutar e organizar. E então, inverter. E reinverter. Quem está certo, estará errado, quem está errado, estará certo, quem depois-estiver errado, hoje-certo-incerto e quem estiver certo-errado, depois certo ou errado" (p. 284).

Ou seja, José, símbolo, tornado universal: Joe panamericano, Josepho, judeu oprimido, percebe que a América Latíndia termina na ilha de Cuba, em que nasceu a Revolução criança, primeira. Vê que acima estão os Estados Unidos e sua potência tecnológica; vê e ouve através da "placa incandescente" (TV, vídeo) o mundo transformar-se numa bola de fogo devido à sua violência; percebe que a única esperança é descobrir um modo de lutar e organizar. E só então poder inverter e reinverter, relativizando sempre o certo e o errado, desde que não há verdade absoluta. E

o apelo final: "Deus, salve a América" (p. 285), em que a colocação da vírgula, depois de Deus, elimina da frase a sua conotação de neutra saudação ufanista.

3.4. O Poder.

"Dizem que há um novo regime, bom, duro, cruel. Se não for cruel, não fizer sofrer, não arrebentar com o que o homem tenha de bom por dentro, não é um regime que se deva levar em consideração". (p. 60).

Nas suas andanças pela cidade, José vai parar num velho casarão abandonado, onde encontra a mística figura do Astrônomo, que procura alguém para sacrificar ao Grande Ditador já falecido, mas que ele ainda cultua ("Um toque romântico de história antiga, um leve sabor de coisas quatrocentonas", p. 57). Esse episódio tem uma função específica dentro da narrativa: mostrar que a tradição do poder mantido pela força já é prática antiga e consagrada no "país da América Latíndia" e projeta-se no futuro, através do simbolismo das estrelas a conquistar no espaço insondável. O Astrônomo, com sua capacidade de entender as estrelas, ata as pontas do passado e do futuro, fazendo um diagnóstico angustiantemente pessimista.

"Eu acho, eu penso, eu julgo, eu acredito que ele precise de sangue (...) Ele não morreu. Morreu o corpo, a alma continua (...) Ele era um deus, meu amigo. Um deus bondoso, paternal, que gostava dos pobres. Era quase um pai para eles. (...) Era um homem maravilhoso. Ele não

tinha o mínimo respeito pela condição humana. Para ele, nenhum homem tinha direitos. Só deveres. Não existiam coisas tolas, era tudo no pau de goiaba. Ferro em todo mundo. Era um macho que desprezou as convenções. Era maravilhoso viver sob seu regime, pois não havia liberdade, nem licenciosidade, nem amoralidade" (p. 59-60).

A clara referência a Vargas (o pai dos pobres) evidencia o continuísmo sempre presente na vida política brasileira, sobretudo aquele do espírito autoritário que norteia o poder constituído, não permitindo o ascenso das forças populares mais jovens e representativas: "morreu o corpo, a alma continua"⁽¹⁾. A premente necessidade de sangue é plenamente satisfeita na ação dos Esquadrões Punitivos e nas descrições das requintadas torturas que povoam a parte final do romance.

Dessa forma, o Novo Governo de Zero apresenta uma dupla face: uma, nitidamente arcaica, apoiada num passadismo reacionário, e outra, pretensamente moderna, centrada no tecnicismo alienígena.

"Os aspectos contraditórios deste Poder paisano e hetero-dirigido (...) na maior parte dos casos denunciam, pela justaposição natural de um paternalismo pré-iluminista a uma realidade já mecanizada - com torturas científicas e abuso de mass-media - a grotesca artificialidade do aparato governativo"⁽²⁾.

(1) Esse tema apareceu em Incidente em Antares.

(2) REALI, E.M., op. cit., p. 64.

Com efeito, a face retrógrada do governo é exemplificada sobretudo por seu moralismo exacerbado, em consonância com a repressão da Igreja e dos setores dirigentes, ideologicamente engajados numa imensa campanha de saneamento moral:

"Vamos nos lançar numa grande campanha, num movimento monstro, para que a moda seja mais sóbria, para que as saias desçam aos tornozelos, para que as revistas licenciosas sejam queimadas, para que o palavrão deixe de existir em nossa amada e tão bonita língua, para que os jovens levem uma vida decente e recatada, para que o termo prostituição seja abolido de uma vez de nossa Pátria bem-aventurada, para que não haja pílulas e todos procriemos muito para a grandeza futura" (p. 20).

O que se pretende é uma reforma na aparência e não na essência. Não se deseja alterar a estrutura econômica e social, apenas esconder suas chagas (pretende-se abolir o termo prostituição e não o fato em si, por exemplo) e ignorar suas contradições. Para isso, pretende-se obter um controle absoluto sobre o povo, determinando os mínimos detalhes da vida de cada um, desde os uniformes para homens e mulheres, de acordo com as classes sociais (p. 191), até a obrigação de entregar uma cópia da chave de cada casa à Polícia Política (p. 151). Como já vimos, o rádio e a TV são os instrumentos desse cerceamento total da liberdade, veiculando, na Hora Oficial, as Sagradas Determinações e Proclamações do Governo. Nesse sentido, o universo ficcional é espelho da realidade; a alusão direta ao período do ufanismo brasileiro é flagrante:

"A partir de hoje, todo veículo deverá levar uma bandeira e um dístico de plástico com diretrizes de elogios ao governo ou ao país. Cada carro sem slogan será apreendido e o dono detido por seis meses" (p. 267).

Não falta também a explícita insinuação sobre o presidente brasileiro do período: ⁽¹⁾

"Às 23 horas, como faz todos os dias, o Presidente apareceu na televisão, cortando a transmissão de futebol. Alto, olhos claros, ar paternal, jeito de avô bonzinho, voz pausada, traquilha (Como é bom esse homem: frações de segundos, os letreiros surgiram na tela: subliminar)" (p. 190).

Padronizando roupas, alimentos, formas de lazer, proibindo as mínimas liberdades democráticas, bombardeando os ouvidos com campanhas ufanistas e/ou com propaganda norte-Americana, não respeitando os direitos humanos, usando a violência explícita dos Esquadrões Punitivos e das Milícias Repressivas ou a tortura subterrânea da Polícia Política, o Novo Governo pretende assegurar uma massa amorfa de aleijados morais (dos quais os aleijados do Boqueirão são o símbolo) que rastejam abulicamente no labirinto intrincado da estrutura social desumana e burocrática. A perda total da identidade se traduz nos personagens: Rosa, inutilmente sacrificada; José explodindo em violência contra a opres-

(1) "Ainda em 1969, o Ato Institucional nº 16 estabeleceu a eleição do Novo Presidente da República, o General Emílio Garrastazu Médici (...)" in: ALBUQUERQUE, M.M. de, Pequena História da Formação Social Brasileira, Rio, Ed. Graal, 1981, p. 673.

são que nem sequer consegue identificar.

Aqueles que podem resistir à alienação total, através de uma efetiva ação política (os Comuns) e/ou através do crescimento intelectual (professores e cientistas) são violentamente reprimidos, mortos ou exilados do país (os capítulos "Adeus, Adeus").

A tortura, que já se tornara instituição no país⁽¹⁾, e que, mais tarde, vai explodir como tema marcante nas narrativas-depoimento que surgiram no fim da década, é uma das pedras-de-toque de Zero. Isso explica, entre outras coisas, o porquê de ele ter encontrado tantas dificuldades de publicação na época de sua escritura⁽²⁾. A matéria era um ferro em brasa, retrato vivo, atual, de coisas que estavam acontecendo naquele momento.

No romance em questão, a tortura assume, aparentemente, duas dimensões: a tortura política, "tratamento condigno, como todo cidadão merece" (p. 260) e a tortura religiosa, infligida a Rosa no sacrifício ao demônio. A nível profundo, porém, são duas dimensões vazadas em signos paralelos e intercambiáveis: a tortura a Rosa tem como objetivo purificar a cidade e resgatar o povo;

(1) "Sistematizada a partir da criação da "Operação Bandeirantes", a prática da tortura, como forma de arrancar informações e confissões, ou simplesmente humilhar prisioneiros políticos, já era um mal em processo de franco desenvolvimento em julho de 1969. De forma intermitente, entretanto, ela nunca deixou de ser usada, desde a sua introdução no arsenal à disposição da política brasileira durante o Estado Novo"; in: FON, A. C., Tortura, a História da Repressão Política no Brasil, Global Ed., SP, 1979, p. 32.

(2) Há menções inequívocas a torturadores conhecidos e a casos comprovados de tortura: "Aquele era o delegado que chefiava o Esquadrão da Operação Antiterror. Um homem imenso, de ombros largos e olhos azuis de criança" (p. 202), (Fleury?). "Eu admirava o cara. Fosse eu, tava morto, enlouquecido, suicidado como aquele padre (...) Esse interrogador foi o que provocou o suicídio do padre (...) Esse interrogador. Aquele que abafaram" (p. 255) (Frei Tito?).

a tortura aos "subversivos" pretende limpar o país e salvar o regime. Cria-se, então, uma relação metafórica em que o representante pode ser substituído pelo representado, ou seja, o "ebô do capeta" simboliza também a tortura política.

Entretanto, é uma violência baldada; Rosa, morta e enterrada aos pedaços, renasce:

"Bem no fundo, o pingo Rosa caiu dentro da semente, e a semente engoliu a gota amarela, se fechou e se preparou para germinar" (p.245).
Gê, dado como morto, ressurgiu:

"Dizem que Gê morreu. Não o outro que morreu em seu lugar. Das mulheres que foram à noite, buscar o corpo envolvido em lençóis" (p.252).

A relação entre Rosa e Gê se dá por intermédio das rosas amarelas que brotam do túmulo do guerrilheiro assassinado: rosa-estandarte. Assim, no sub-texto, o questionamento da violência como instrumento político e a esperança de renascimento; esperança quase messiânica, incerta utopia de resgate e salvação do país.

Os aleijados do Boqueirão, o Novo Governo, a Cidade deteriorada, a poluição consumista, os ritos desordenados, a babel de sons, cheiros e imagens, tudo isso constitui o espaço narrativo, América Latíndia destrocada, em que seres (in)humanos se entredevoram numa busca sem sentido. Duplo labirinto: o da história narrada e o do ato de narrar. Impossibilidade de viver, impossibilidade de contar. Solução dupla: fragmentação do ser ficcional em buscas utópicas ou escapistas; estilhaçamento da pala-

vra que enforma esse ser em

m

e

il p ço

da

s. (p. 273)

4. Os títeres.

"Meu afeiçoado. Precisa-se, usar por completo, sua cabeça. É uma cabeça boa, pronta a receber, muito. Você não faz nada, afeiçoado. Nada por você nada pelos outros" (p. 28).

Benedito Nunes⁽¹⁾ afirma que uma das características do moderno romance brasileiro é a deserção do herói problemático de Lucâks (aquele que, em conflito com o mundo, a ele responde, enfrentando-o ou reaprendendo a viver nele), substituído por uma figura emblemática que é um brinquedo impessoal das forças do poder político. E acrescenta:

"Mas a deseroização completa ocorreria em Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, que leva o realismo grotesco ao nível da paródia, a par do estilhaçamento da narração, feita em pedaços, desagregada e antagonística como a sociedade dividida pela luta de classes que aí se representa, onde o indivíduo das camadas inferiores, tornado um recheio de propaganda, alvo de violência externa, menos um tipo do que um emblema de suas condições sociais é um José qualquer".

Com efeito, o que marca os personagens desse realismo grotesco, exercício de violência e desespero, é a despersonalização, a perda de identidade, traduzidas no desgarramento e na in-

(1) NUNES, B., "Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro", in: O Livro do Seminário, São Paulo, L. R. Editores, 1983, p. 65.

comunicabilidade, das quais a metáfora do labirinto é a representação cabal, no seu confinamento intransponível: o enigma de zero.

Perdidos nesse labirinto, resta-lhes apenas a inação e a abulia, desde que todas as perspectivas vão sendo cerceadas, a cada dia, por uma nova Regulamentação, uma nova Ordem.

O personagem que mais reflete esse estado de coisas é Rosa, símbolo da alienação imposta, perfeitamente acomodada ao estado de coisas. Pequeno-burguesa pretensiosa e cheia de pruridos, vítima inconsciente de uma educação repressiva (o que transparece em como vivencia sua sexualidade) e do bombardeio consumístico, ganhou os concursos de Bebê Johnson e de Miss, em "Filhoda", típica cidade interiorana, hipocritamente moralista e conservadora. Seu maior desejo, como vimos, é possuir casa própria e, em nome desse desejo, impele José à marginalidade e à violência individual, para obter dinheiro. Completamente embotada pela e para a realidade, passa os dias a ler os romances de M. Delly. Grávida, provoca um aborto não comprovado. Afunda-se numa crise total de abulia e, quase demente, é capturada e sacrificada por Ige-Sha.

Contudo, a trajetória de Rosa não é linear. O seu sacrifício, no final, redime-a. Ao mesmo tempo que termina sua existência objetiva e material (enquanto personagem), principia sua existência simbólica (premonitoriamente disseminada desde o início da narrativa), enquanto signo de uma esperança de germinação, a rosa amarela, energia viva de um resgate sangrento e coletivo: a revolução (in)atingível.

O símbolo gráfico de Rosa é o triângulo: seu aparecimento no enredo, pela primeira vez, no Restaurante Giratório,

acontece associado a essa figura.

"Havia um buraco triangular nos azulejos. Ele viu a cozinheira, ou ajudante de cozinha. Ou quem fosse. Menina redonda, braços fortes, apertados na manga do vestido (...) Ela se movimentou de um lado para outro e o banco de José passou, ela se recortou no meio do triângulo (...)" (p. 23).

Mais tarde, quando, através de uma Agência de Casamento, Rosa encontra José, o triângulo reaparece, agora graficamente representado, os lados desiguais, enquanto José reconhece Rosa:

"Quando estendeu a mão, José percebeu o amarelado estourando. E sentiu-se girando enquanto olhava o triângulo na parede. Do lado de lá era uma cozinha e recortada no triângulo havia a menina morena de braços fortes (...)" (p. 68).

Rosa e o triângulo; o triângulo e a rosa. A associação desses dois signos-símbolos de energia vital positiva⁽¹⁾ e de

(1) "Triangle: Le symbolisme du triangle recouvre celui du nombre trois. Il ne peut être pleinement dégagé qu'en fonction de ses rapports avec les autres figures géométriques. (...) Le triangle équilatéral symbolise la divinité, l'harmonie, la proportion. Toute génération se faisant par division, l'homme correspond à un triangle équilatéral coupé en deux, c'est-à-dire, à un triangle rectangle. Celui-ci, selon Platon dans le Timé, est aussi représentatif de la terre. Cette transformation du triangle équilatéral en triangle rectangle se traduit par une perte d'équilibre". J. Chevalier e A. Gheerbrant, "Triangle", in: Dictionnaire des Symboles, Paris, Seghers, 1974.

ressureição⁽¹⁾, respectivamente, confirmam o destino do personagem. Na significação do triângulo de Rosa há uma inversão, que justifica a simbologia: é um triângulo com todos os lados desiguais, de ápice voltado para cima, energia positiva que, enterra da (os pedaços de Rosa), rebela-se, vivifica a terra e a faz explodir em milhares de rosas-símbolo, rosas-de-jericô, sempre vivas.

Individualmente, Rosa faz parte de um outro triângulo, do qual os demais vértices são representados por José e Ige-Sha. Esta, a Negra, de presença casual e solitária, que desde o início do relato se anuncia, aparecendo a José e provocando-lhe visões e sensações indecifráveis, evolui para a ação avassaladora que executa o ritual nagô do sacrifício da Enviada. Nessa evolução, ela escapa ao aspecto meramente folclórico do sincretismo religioso brasileiro para se transformar numa espécie de anjo exterminador e vindicativo, em que a negritude representa um papel de revolta e não de submissão.

No entanto, a revolta de Ige-Sha, se por um lado cria condições de germinação de uma nova esperança (Rosa morta e redi_viva), por outro lado vê frustrada essa esperança. Isso porque o anel de pedra-da-lua, que faz de Rosa a Enviada, perde a aura mística de seu poder, quando os astronautas chegam à Lua: a pedra torna-se acessível, comum, pedra preta, não mais mágica. Desfaz-se a premonição.

(1) O signo rosa pode ser assim decifrado, devido à sua vinculação específica à temática do romance e pela associação com rosa-de-jericô, espécime que "depois de florescer, as folhas caem e os ramos, tornados lenhosos, enrolam-se em novelo. O vento desenterra a planta e fã-la rolar a longas distâncias, pelo deserto: vinda a chuva, abrem-se os ramos e soltam-se os frutos. É, pois, espécie que seca, parecendo morta e que revive mais tarde". Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário da Língua Portuguesa.

Além do mais, a própria Ige-Sha não confia nos resultados de seu ebô, pequeno demais para o tamanho da danação a exorcizar.

"Havia na olu-lilã muita fumaça, barulho, gente, automóveis, máquinas, prédios, vitrinas, toda ohukuã brilhante, tudo dominado. Ige-Sha sentia-se encrocada, esmulambada para eliminar o grande mal que a possuía. Era tão forte, desejado pelas gentes, que nada o extirparia, nem um Ebô gigantesco. Um ebô para a cidade precisaria muito sangue, uma cachoeira caindo sobre a olulilã, um temporal de sangue fresco, puro, de escolhidos (...)"

(p. 250).

Uma Enviada só não basta mais; seriam necessários muitos escolhidos... O sacrifício de Rosa, antecipadamente inútil, é neutralizado, assim como todas as inferências que dele se podem tirar.

Nessa mesma linha, a gravação da alunissagem e o barulho ensurdecedor das escavadeiras abrindo os túneis do metrô, enquanto Rosa é meticulosamente despedaçada, evidenciam a existência de uma outra realidade, a da técnica, que se sobrepõe à realidade humana a praticamente a determina. Um importante dado a considerar, pois acena com possibilidades antes inimaginadas e alerta para as formas de uso dessa técnica.

"O coração da menina nas mãos da velha, que gemia baixinho. Perto de um trator amarelo, a velha parou. Um dos auxiliares abriu a tampa do tanque de óleo e ela jogou lá dentro o coração de Rosa" (p. 260).

A outra ponta do triângulo é José, o anti-herói, o herói deseroizado, apenas José. Como disse Benedito Nunes⁽¹⁾, José não é um herói, nem mesmo um personagem; é um símbolo, um emblema da impessoalização, da perda de identidade.

Se Rosa, desde o início, aparece claramente como um títere, manipulado pelo status quo e depois por uma tentativa de resgate desse mesmo estado de coisas, simplesmente deixando-se levar sem sequer saber disso, José, de alguma forma, sente intuitivamente (não podemos esquecer que José lê muito, no depósito de livros censurados), numa espécie de pré-consciência, que é necessário se rebelar contra as cordas que o mantêm preso. Não sabe bem o que representam essas cordas, mas reage, ou, pelo menos, procura reagir.

Ao lado dos demais personagens, ele é o único que pode ser visto como um ser pensante, cujas reflexões denotam a perplexidade que o submete:

"O mundo inteiro pensa igual, aceitou, tem de ser assim. Se vier um cara, como eu, por exemplo, e provar que o 1 não é 1, mas sim 3, dá um bode danado. São capazes de me prender, andam prendendo tanta gente. É só ler os jornais para ver. Eu fico puto da gente ir aceitando assim, por aceitar, porque está pronto, não precisa mexer. Na verdade, não é bem puto, eu fico confuso, me atrapalha. As vezes, para mim, uma coisa é quatro e não sete, como eles estão dizendo, mas eles não podem ver como eu posso, que ela é quatro. Eu sin

(1) op. cit., p. 65.

to dentro de mim a linguagem das coisas me dizendo: eu não sou isso, sou aquilo" (p.21).

Assim, a trajetória de José é diferente da de Rosa. Enquanto ela atravessa o romence como objeto da ação de outrem, passivamente, José consegue superar esse estado através da violência individual que, se não funciona num nível social e político, mais amplo, serve como válvula de escape, descarrego, vomitório. José transpõe grande parte das páginas do livro vomitando, tentando se livrar do "arame farpado" que tem na garganta. Mesmo depois que o Homem promoveu seu auto-conhecimento (absolutamente relativo, a prenuir que a solução individual não basta), ele ainda se sente incomodado:

"Sei quem sou e o que posso. Sô queria que ele tivesse levado essa raiva. Que ele tirasse o arame farpado que tenho na garganta. Me ajudou, mas o arame continua" (p. 32).

Levado ao crime por Rosa, ele passa do roubo por necessidade ao assassinato por prazer, chegando a matar obsessivamente, numa compulsão doentia que se assemelha ao impulso sexual.

José evolui lentamente de uma pré-consciência para uma consciência relativa, em que já consegue identificar melhor seu inimigo: os militares. Mas não conseguirá ultrapassar esse nível, mesmo quando já agregado aos Comuns, aos quais se junta estimulado pelo carisma de Gê. Age simplesmente para extravasar seu ódio individual, sem nunca atingir uma consciência de classe que o leve a se engajar claramente nos pressupostos ideológicos dos guerrilheiros:

"Não há pinto que aguente quando estas coisas estão acontecendo a nossa volta, tocando,

sem tocar a gente. Sempre quis o mundo arrumadinho para não me machucar muito. Qualquer coisa fora me atingia. De repente, descubro: é a gente que arruma o mundo, do nosso jeito. É preciso arrumã-lo todos os dias, remontã-lo, reorganizã-lo. Isto não traz conforto, nem segurança, nem estabilidade, nem paz. Tu do isso que a gente procura; e finge que não; acho que a gente nasce para tentar um pouco de paz. Mas se a gente tem guerra, vamos guerrear, porque se é guerra, a paz não tem sentido" (p. 179).

Dessa maneira, a figura do Atirador Solitário projeta no relato a ação do próprio José, levada a um extremo ao qual ele não consegue chegar ("eu sempre fui covarde, covardão mesmo, de ter medo dos outros"; p. 180), mas que entende muito bem:

"(?O que anda querendo esse aí.) Se bem que dentro dele, José soubesse. O atirador solitário não tinha a mínima chance, mas conseguiu um grande final. Apoteose (p. 185).

A apoteose que o Atirador Solitário alcança, com bombas explodindo e desintegrando tudo ao redor, dá a medida exata daquilo que José pressente ser a situação geral: o povo, guerreiros ou não, pequenas formigas subterrâneas à mercê de tanques, metralhadoras, aviões e bombas, que reduzem tudo "À poeira de cimento e pedra e bronze e ossos e sangue e ferro" (p. 189).

Essa consciência relativa que José tem das coisas, a qual não permite que ele assuma o papel de sujeito efetivo de suas próprias ações, sempre comandadas por pulsões ou emoções

inexplicáveis (quando não são ordenadas por Gê), também atinge suas relações afetivas. Não sabe se ama Rosa ou não; se quer casar-se com ela ou não; se quer deixá-la ou não. E essa incerteza explode na violência física que caracteriza o cotidiano de sua vivência amorosa.

"Rosa apanhou. Sorri contente. Agora, morde José, dá cabeçadas em seu peito. José sorri, contente. Eles vão se batendo. Rolando. Gritam. Caem sobre a cama, no chão, se levantam, quebram o quarto. José e Rosa são apaixonados" (p. 124).

José é um ser fragmentado, dentro do qual a única força capaz de reagrupar os pedaços num todo unitário é a sexualidade. É ela quem lhe confere a dimensão de sua humanidade, na medida em só então está inteiro, todas as atenções voltadas para o seu corpo e para o outro corpo que tem em si. Mas é aí que se instala o paradoxo: só consegue vivenciar sua sexualidade de uma forma brutal, animalizada, através da violência, a mesma violência que se abate sobre ele quotidianamente, fragmentando-o de novo e levando-o a mais violência, num círculo infinito... zero.

"E apanhando um livro, bateu com o livro na cabeça dela, deu-lhe no nariz, ficou vendo o sangue sair, nem toda a violência do mundo resolve coisa nenhuma, não é violência nem nada o que eu preciso, o que é necessário é que eu comece a matar, a destruir, a arrebentar tudo em pedaços" (p. 106).

A unidade recuperada através do sexo também se recupera na violência. Assim, sexualidade e violência são dois signos

que se interpenetram na tessitura narrativa, complementando-se o tempo todo, simultaneamente integrando e fragmentando.

É nesse paradoxo que eu vejo expresso o tema do labirinto, já mencionado: fragmentação do ser e tentativa de unificação incessante; perda e busca da identidade num universo dilacerado que se fecha em si mesmo, sem saídas: o círculo de zero. José dá voltas dentro de si mesmo, da mesma forma que vagueia pela cidade; acha-se e se perde; em seguida, passa por si mesmo, olha-se como num espelho que perdeu o reflexo; quem é José?

"Correu pelos corredores brancos. Corredores sem saída. Da outra vez havia um buraco, onde está o buraco? (? Por que será que me prendem sempre aqui.) (...) Um novelo de linha. Com o novelo consigo sair. Não precisa, eu já estou saindo, aí estou eu, saindo, vindo ao meu encontro. Mas estou entrando, já estive nesse lugar, aqui tem eu também. Faço sinal para mim mesmo. Vai embora, amigo, que aqui não é lugar de ficar" (p. 159).

José não é ninguém, é qualquer um; sua fotografia confunde-se com a de um homem de cara chupada, que o fotógrafo lambe-lambe entregara a Rosa por engano (p. 73); quando seu rosto anda espalhado em cartazes pela cidade, nem a própria polícia o reconhece (p. 201). Seu passado de pequena burguesia não lhe serve de anteparo ou de consolo (identifica-se com Scott Fitzgerald); antes, renega-o e mergulha no sub-mundo, no qual se dilui anodidamente.

De todos os personagens do romance, José é o mais dilacerado, porque está sempre tentando escapar dos fios que o enre-

dam. Seus amigos, Átila, Herói, Malevil estão mais integrados, não sofrem tanto as contradições que os aprisionam. Átila vive solitariamente apaixonado pelas moças dos out-doors; lamenta a perda da aura do seu pseudo-passado de mártir da repressão; Malevil, estranhamente emerso de um período de congelamento, num beijo de Judas, entrega os amigos à polícia. Todos têm uma morte absurda e sem sentido, sem nunca terem entendido porque viveram.

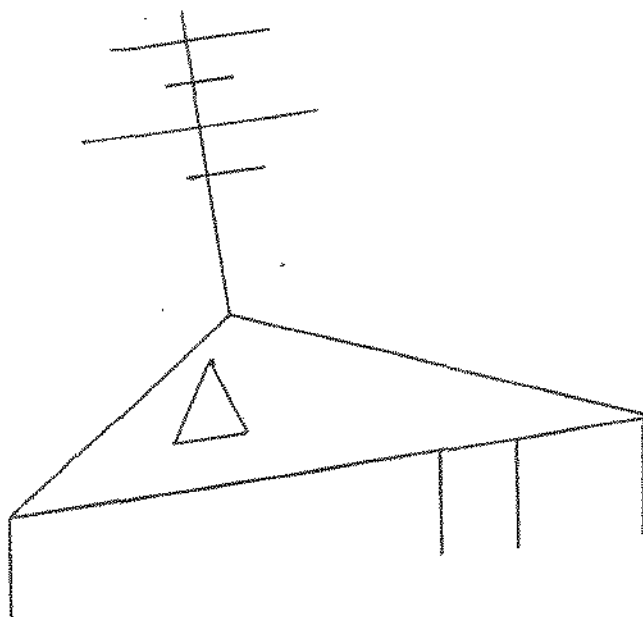
Erilde Melillo Reali afirma⁽¹⁾, a respeito de José, que "uma vez que se trata de um herói passivo, a sua definição pôde manar somente da definição de seus antagonistas e de um exame dos coadjuvantes, que contribuem para articular os motivos de sua existência literária".

Ora, parece-me que José não é um herói passivo, no sentido essencial do termo. O que marca a sua trajetória é justamente o oposto da passividade: a ação. Ele não se entrega a nenhuma ação grandiosa, não está engajado em nenhuma missão, mas debate-se nas suas amarras, combate seus antagonistas, mesmo sem ter consciência plena do que eles significam no seu universo. José procura uma saída do labirinto na violência individual e essa é a marca de sua ação.

Evidentemente, não é o herói tradicional; é mais um "infra-herói", como o definiu o próprio Loyola (p. 206), que passa "despercebido, inatacado desprezado". Daí o fato de ele não ter para si uma marca, um sinal cabalístico, como Rosa tem o triângulo, Ige-Sha a haste cortada e Gê a linha horizontal com as quatro verticais. A sua função na narrativa é decifrar os sinais, compreendendo, finalmente, a sua própria história (ou História).

(1) op. cit., p. 61

E decifrando-os, José percebe que a junção do triângulo de Rosa, colocado sobre a linha horizontal com quatro verticais de Gê e sobre a qual se eleva a haste cortada por quatro paralelas de Ige-Sha, vai produzir uma espécie de casinha encimada por uma antena de TV (p. 283). É uma imagem banal que, no entanto, encerra um simbolismo lógico no eixo semântico da narrativa.



Segundo os estudos da simbologia esotérica⁽¹⁾, o traço vertical representa o princípio ativo do poder espiritual, no ato de penetrar a matéria, a terra: o traço horizontal significa o plano da terra, onde a vida flui e se renova sempre. Há, então, no romance, uma interpenetração dos sinais de Gê e da Negra, pois ambos são formados com os dois tipos de traços.

No primeiro, a ênfase é dada à sua ação na terra (traço horizontal), mas não escapa dessa ação um certo sentido religioso, "espiritualizado", no seu messianismo revolucionário. Já na segunda, o principal aspecto é o espiritual (traço vertical) transposto, porém, para uma ação terrena, através do sacrifício ritual. Embora o universo de Gê pareça completamente estranho ao

(1) in: Dictionnaire des Symboles, cit.

de Ige-Sha, durante todo o relato, no final eles se interpene-
tram através do triângulo de Rosa, que os une, representando, as-
sim, o ser humano dilacerado, em favor do qual, indiretamente,
orienta-se a ação dos dois outros.

Ora, a união de todos esses sinais, como vimos, proje-
ta a figura de uma casa com uma antena de televisão, ou seja, pro-
jeta o sinal do Inimigo: a Técnica (que não é neutra), com seus
computadores, foguetes, astronautas e tevês, usada na desumana
exploração imperialista.

Percebendo isso, José compreende "os mil livros que ti-
nha lido":

"Senti, e isso me deu forças, que eu era um
latíndio-americano, que não era nada diante
do mundo, e que para nós estava destinado o
estigma que perseguiu os judeus, milênios. O
transplante da perseguição e segregação e o-
pressão. Percebi que haveria nova raça humi-
lhada, ofendida, cuspidada, resto humano, deje-
to, carne inexistente, explorada, usada (...) Passavam por nós as dores e o desespero do
mundo. Nós, pior: subdesenvolvidos, subnutri-
dos, miseráveis, doentes" (p. 281).

A consciência de ser latíndio-americano ferroe e dói,
mas José entende que:

"(...) estendemos as mãos, latíndio-america-
nos, africanos, asiáticos. Não para chorar-
gemer, mas para compreender-organizar" (id.)⁽¹⁾.

(1) O grifo é meu.

"(...) descobrir um modo de lutar e organizar. Então, inverter. E reinverter. Quem es tã certo, estará errado, quem estã errado, estará certo (...)" (p. 284) ⁽¹⁾.

Todos eles, José, Rosa, Gê, Ige-Sha, agindo ou não, reagindo ou não, são títeres, manipulados de fora, da "cabeça da América". E qualquer que seja a sua trajetória dentro do labirinto, o fio que levará à saída será uma organização mais efetiva, baseada na superação da religiosidade, da utopia incerta.

(1) O grifo é meu.

5. Mil pedaços: o narrador.

"Ele era constituído de corredores dando para outros corredores, um dentro do outro, um quarto dentro do corredor claro, limpo, iluminado. Labirintos em zigue-zague, salas, salinhas, salões" (p. 29) ".

Decifrados todos os sinais, estamos frente a frente com o narrador, que os disseminou ao longo do relato, para que José (e o leitor) os traduzissem. Quebra-cabeças. Caos, desordem?

"Era isso o que eu queria, mas não naquela confusão complexa, incompreensível. Eu queria uma confusão organizada, proposital(...) Era preciso cortar. Depois, cortar de novo. E então trabalhar cada bloco de texto, porque cada um tinha uma entonação diferente, um agressivo, outro calmo, etc. Finalmente, o arranjo de cada frase, as vírgulas, pontos, a eliminação dos verbos para certos efeitos, de adjetivos, dos advérbios" (1).

Confessadamente, Loyola construiu um texto cuja marca evidente é o seccionamento da continuidade narrativa, visível sobretudo a nível dos recursos gráficos usados na composição. É uma desarmonia intencional, preestabelecida desde quando ele começou a arquivar material para a feitura do romance. Desde aí já se evidencia uma visão nova sobre a validade da narrativa realista tradicional na expressão de conteúdos novos numa sociedade em franco processo de reificação.

(1) BRANDÃO, I.L., Tribuna da Imprensa, 30/06/79.

A narração lenta e detalhada, usada por Veríssimo e Gabeira, que flui quase imperceptivelmente, deu lugar, aqui, a uma forma de contar aos borbotões, aos solavancos, aos jorros súbitos e inesperados. São fluxos curtos, ceifados, amputados de propósito, sem a tranquilizadora lógica do princípio, meio e fim. Pequenos capítulos que quase não ocupam uma página, desenhos a mão, divisão irregular do espaço em branco, trechos "emoldurados", colunas, tipos diferentes de impressão, uma multiplicidade de recursos gráficos que enformam novas necessidades narrativas. Podem ser vistos como elementos exemplificadores da presença da técnica jornalística que cada vez mais começa a permear a literatura brasileira de ficção, estabelecendo uma espécie de compromisso entre a objetividade da primeira e a subjetividade da segunda⁽²⁾, além de serem uma espécie de exacerbação dos traços que abriram novos caminhos para a literatura, a partir do modernismo de 22.

Mais do que isso, porém; a escritura de Zero é baseada sobretudo no impacto visual produzido pelo uso do espaço da página, que propicia a obtenção de uma interpenetração simultânea de significados, ao mesmo tempo associados e dissociados. A divisão em colunas e os textos com "molduras" são um bom exemplo. Esse aspecto visual atinge pontos altos nos trechos descritivos, em que a sobreposição e a interpenetração de imagens são o resultado da enumeração caótica e alucinante dos elementos da realidade transcrita:

"10 da noite. José debaixo do Elevado. Entra
por uma alameda, passa na antiga estação de

(1) Cf. HOLLANDA, H.B., in Anos 70 - Literatura, cit., p. 55.

bondes. Putas velhas - malandros - pensões - casa de pneus - acessórios de automóveis - escola de dança com porta verde - quadra de futebol, onde praças da Força Pública batem bola, ouvem as mulheres atrás da cerca dizem: vem, vem. Bares sujos - pracinha de interior, um terminal de ônibus com tambores de óleo preto - capela moderna de tijolo - muros com inscrições: proibido pregar cartazes - abaixo o imperialismo - Arrocho salarial mata operário - casa de janelas abertas - malas de papelão em cima de guarda-roupas com espelhos na porta - guardas-civis - vitrines (...)" (p. 137).

É como se o olho de uma câmera executasse um "traveling" espiando minuciosamente todos os detalhes e captando todos os movimentos. Mas não é um filme mudo; os sons são insistentes, irritantes, atordoantes:

"A música da loja se confundia - apitos - bre-cadas - guinchos - martelos - música - bater de portas - frases de camelôs - burburinho de passos - máquinas de escrever - mudanças de marcha - bate-estacas - xingos - vidros quebrados - vozes (...)" (p. 44).

E nessa superposição de sons e imagens fica evidente uma perspectiva cinematográfica no fazer narrativo, um tipo de linguagem e de organização textual que retiram do cinema uma conotação específica. Essa conotação, como já vimos, é bem explícita em muitos trechos vistos.

Erilde Melillo Reali acredita mesmo encontrar em Zero evidências marcantes de influência cinematográfica a nível de autores. Por exemplo, Gláuber Rocha, com sua "estética da fome e da violência" e Fellini, na sua sintaxe peculiar das passagens evocativas da infância⁽¹⁾. Sem enveredar por esse caminho, reconheço essas evidências, mas creio que as influências maiores são as do cinema americano, explícitas e ambivalentes na sua conotação imperialista e consolatória, como matéria e como linguagem.

Visto dessa maneira, sob a ótica de seus elementos for mais inovadores, Zero pode insinuar inclusive marcas concretistas, sobretudo no que se refere ao aproveitamento da página e à fragmentação da frase, liberada da sintaxe linear. Contudo, o as pecto semântico é aqui priorizado, como elemento nuclear a orientar a organização da estrutura narrativa. A esse respeito, é pertinente a análise de João Luís Lafetá:

"(...) a técnica do fragmentário é consequência coerente dos temas escolhidos e da maneira de abordá-los (...) O experimento ficcional é nele uma necessidade que nasce da prôpria temática abordada, a prê-história do país violentado. Pode-se dizer que o corpo do romance, despedaçado em sua unidade, justapondo coisas heterogêneas numa colagem absurda e fascinante, é imagem da própria realidade que ele tenta fixar"⁽²⁾.

Nesse sentido, Zero é um romance revolucionário, que tenta um novo modo de articulação entre literatura e realidade,

(1) op. cit., p. 49.

(2) in: "Fragmentos da Prê-história", Movimento, nº23, 08/12/75.

passando obrigatoriamente pela rearticulação da linguagem, que é o "espaço/tempo do texto" (1).

A descontinuidade dos meios expressivos, vazada numa cadeia aparentemente caótica de micro-sequências, traduz, portanto, um desajustamento intransponível entre o indivíduo e a história (2). Assim, o vínculo que Loyola estabelece com a história, através da linguagem escolhida, revela sua posição na sociedade enquanto escritor: uma posição de não conformismo, que vai além do simples narrar a ignomínia; antes, representa a procura exaustiva de uma saída do labirinto, tornado agora labirinto textual. Essa tensão evidente que se estabelece entre o tema do labirinto e o labirinto enquanto palavra apenas vai se resolver na ruptura da frase, no estilhaçamento, na atomização do discurso em mil pedaços (des)conexos, por trás dos quais se oculta o narrador, feito voz ausente, que da própria ausência faz a sua presença.

Com efeito, a narrativa de Zero dispensa o narrador (3). O relato se constrói sozinho, colagem, montagem, mosaico, cujas peças são interligadas num processo de interpenetração simultânea. Apesar disso, o narrador "consegue" interferir na fabulação, valendo-se de alguns recursos: notas de rodapé, em que ele com-

-
- (1) BARBOSA, J.A., *A Modernidade do Romance*", in *O Livro do Seminário*, op. cit., p. 23.
- (2) "Ma in una realtà senza Storia, è possibile la historia? Certamente no. Per questo il "romanzo" è affabulazione, è logorrea, è paralogismo, è caos". TABUCCHI, A., "L'apocalisse di un romanzo brasileiro", cit.
- (3) É interessante assinalar que o "desaparecimento" do narrador é uma característica tradicional da narrativa realista, que remonta a Flaubert, e pode ter sido retomada, atualmente, na tentativa da objetividade (oriunda do Realismo) requerida pela "literatura-verdade" dos anos 70, "que responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue". (BOSI, A. *O conto brasileiro*, cit.), assim como o Realismo correspondia a fase de afirmação do capitalismo industrial e da burguesia enquanto classe, assim como da sua ideologia.

pleta ou esclarece o que se passa no corpo do texto, assumindo a la. pessoa, ou então comenta o que vai escrevendo, sob uma capa de aparente neutralidade.

Alguns exemplos do primeiro tipo:

"Na hora do aperto, não existe bom caráter, a não ser nas histórias cívicas e morais" (p. 61).

"Para a boa vida conjugal, deve haver entendimento mútuo, dizia minha tia avó" (p. 73).

"José não toma atitude, porque não quer. O mal dele é não se definir, é de deixar atravessar, é não gritar. Tenho raiva de José." (p. 83).

"Essa Rosa me dá vontade de bater" (p. 87).

Do segundo tipo:

"Que coincidência. Parece coisa de ficção, de literatura, de fotonovela" (p. 68).

"Um toque romântico de história antiga, um leve sabor de coisas quatrocentonas" (p. 57).

"Frase de legenda de filme, mal traduzida. Ninguém diz: Que garota!" (p. 95).

São 108 notas desse tipo, usadas inclusive para manter o tom que perpassa toda a narrativa, sutilmente disseminando no próprio ato de se esconder para poder contar.

Um outro recurso é o da interferência direta dentro do corpo narrativo, quando ele, narrador, vai problematizando o relato através de indagações, apelos ou exortações aos personagens,

envolvendo nisso o próprio leitor.

"José chega de ler esses livros/ você já leu mais de mil. Você não é mais aquele José que entrou nesse depósito/ Besteira ler essas coisas só complica a vida/ não deixe as milícias repressivas saberem que estes livros existem aqui (...)" (p. 53).

"Rosa está quase encontrando José. José está quase encontrando Rosa" (p. 63).

"E aqui me despeço, esperando ter sua atenção nas próximas páginas. Espero tê-lo agradado. Recomende-me a sua família e a todos os seus" (p. 21).

"Era fácil ver mortes e revoluções nos cinemas e nas fotografias e nos livros de história. Agora, José, você vê tudo isso ao seu lado. E a morte é verdadeira, o sangue é mesmo, a revolução caminha. Você está nela, queira ou não. Não tem jeito" (p. 194).

Assim, Loyola, aos pedaços, introduz-se sorrateiramente no discurso (que pretende opaco), como a mostrar que a "independência" do texto é apenas um efeito literário, conseguido às custas do seu próprio dilaceramento enquanto narrador. Ausente na aparência, ele se mostra e se esconde, num jogo capcioso que permite essa falsa impressão, a qual favorece sua cauta posição de não compromisso com o que está sendo contado. Relator objetivo, seu distanciamento, enquanto o protege, produz o desejado efeito de verdade incontestável.

Ora, esse duplo estilhaçamento, do narrador e da narrativa, espelha uma espécie de "escrita da recusa", em que a (des)montagem da linguagem significa, enquanto impossibilidade de narrar, a impossibilidade de viver o narrado. Numa realidade tornada caos, desordem, a escrita do caos e da desordem, retrabalhada argutamente enquanto instrumento de resistência a qualquer preço. No romance linguisticamente enclausurado, a possibilidade (literária) de libertação.

Partindo do duplo zero, o da página em branco e o da realidade destruída, Loyola, através da forma ficcional, questiona a forma do real, tentando resgatar o homem da "pré-história" em direção a um futuro incerto e, na ruptura com a forma tradicional, ele reafirma o seu desafio ao duplo labirinto.

E. Uma discussão necessária.

"É vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo".

(Walter Benjamin)

1. Gavetas vazias?...

Quando Gabeira endereçou sua (im)pertinente pergunta: "o que é isso, companheiro?" ao público, tanto a direita quanto a esquerda e a grande maioria de cidadãos apolíticos foram tomados de perplexidade atônita. A pergunta calou fundo: sem cobranças, Gabeira tocou em feridas recentes, indistintamente responsabilizando todos os que participaram do processo, de maneira consciente ou não. Naquele momento específico da nossa evolução política, seu livro representou uma janela sobre a qual se debruçar, fitando de frente um passado próximo demais para que fosse desvendado impunemente. Vendo lanhada a face da pseudo-integridade, implodida a euforia da pós-abertura e recebendo ao contrário as lufadas dos "bons ventos dos novos tempos", público e crítica foram sacudidos pela emoção e pela surpresa, sentimentos que semearam um campo fértil para a recepção do texto. Ele se inseriu num determinado horizonte de expectativa e estabeleceu relação instantânea com uma série de outros semelhantes, que apareceram quase concomitantemente.

Surgindo como a materialização de um anseio difuso por informações até então vedadas, o livro cumpre a função específica de suprir a História. Já era 79 e o que ele narra então acontecera em 71, quando Veríssimo publica seu Incidente em Antares. Esse romance também se insere num horizonte de expectativa determinado, responsável pelo seu sucesso e também, de alguma forma, pela própria estrutura narrativa, na medida em que, incorporando à sua tessitura os elementos externos que o geraram, passa de um projeto de recepção a objeto de uma recepção determinada.

Pela mediação da linguagem, Gabeira e Veríssimo usam o mesmo recurso: simplesmente narrar uma história para pessoas

que, de um modo ou de outro, deleitam-se com ouvi-la; um se coloca como personagem-narrador, o outro como narrador quase personagem, mas ambos carregam para sua narrativa a simplicidade implícita no fato de ouvir e, então, saber. Daí a cumplicidade ávida, a quase catarse, a purgação de delitos cometidos ou não (contra quem?). São narrativas que, cada uma à sua maneira, extrapolam a dimensão individual e atingem o coletivo, porque cada fato narrado é a história possível de todos.

Se Gabeira fala manso, quase ao pé do ouvido, Veríssimo tonitrua a voz coral dos seus mortos no coreto da praça. Consciência de um, consciência de todos. Ouvir, saber, assustar-se, tremer. O que Gabeira confia, Veríssimo disfarça, alegorizando. A sua Antares é o Brasil de Gabeira, de todos. Jogo de espelhos?

O que um tem de concreto, outro tem de fantástico; aquele trabalha com fatos, este com ficções, mas ambos, cada qual na sua forma própria, espelham a ilogicidade e incoerência ética, moral, política e social que perpassam a História brasileira⁽¹⁾. Em Veríssimo, Loyola e Gabeira existe aquele movimento que alguém já definiu como sendo a passagem do testemunho à acusação; eles não são simples testemunhas realistas pois, através da linguagem mediadora que se introduz qual instrumento pontiagudo no coração da realidade, acusam e condenam. Literatura como função, não apenas fruição. Espelho trincado.

Com Zero, a ferida é ainda mais profunda. Se Gabeira inova com seu vezo jornalístico, se Veríssimo transfigura com a

(1) "A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade". BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de história", cit., pag. 226.

fala dos seus mortos, Loyola revoluciona com a implosão lingüística e narrativa, com sua escritura "esquizofrênica". Paroxismo, ápice de um processo de reformulação da linguagem e das estruturas sociais engendradas pelo capitalismo avançado. Explosão de violência temática, vazada no estilhaçamento, na pulverização dos processos narrativos usuais, que já se insinuara na fragmentação do narrador de Incidente em Antares e continua, de alguma forma, no Gabeira dividido em narrador e personagem. Em Zero, a transgressão é aparente, sem disfarces, não mais ao pé do ouvido, mas cara a cara, corpo a corpo. Não é o X que radiografa a realidade; não é câmara fotográfica realista ou microscópio que capta as minúcias⁽¹⁾; é caleidoscópio dentro do qual se amontoam, informes, os estilhaços dos mais recentes "retratos do Brasil". Narrativa sem narrador, intencionalmente desarmoniosa, aos jorros súbitos, solavancos, borbotões; fluxos curtos, ceifados, cacos, pedaços que (re)montados (re)compõem a realidade crua. Essa montagem nada tem de aleatório, pois baseia-se no documento e na acusação. Literatura como função: espelho despedaçado.

A preocupação com o papel da censura em relação à produção literária da década passada é, então, como vimos, a superfície do problema, que se mostra como parte de um todo mais geral, atinente à questão da reformulação das categorias narrativas, que expressa reformulações profundas do próprio sistema social. E é evidente que tais reformulações devem gerar também, reformulações no campo da crítica e da teoria, cujas categorias, fatalmente (se tal não acontece), correm o risco de ficar anacrônicas e de não mais darem conta dos produtos literários de tipo novo.

Benjamin afirma que a propalada crise do romance inicia

(1) Imagens usadas por SUSSEKIND, F. Tal Brasil, qual romance?, cit.

-se com a restauração da poesia épica, que se encontra em toda parte, inclusive no drama. Que uma reflexão sobre esse fato levará a que não mais nos surpreendamos com a "avalancha de romances biográficos e históricos" que se contrapõe à voga do "roman pur", a qual descarta os elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear, em benefício de procedimentos mais intelectualizados, tipicamente romanescos, como a interioridade pura, que desconhece a dimensão externa. Tal atitude, continua ele, é a antítese mais completa da atitude épica pura, representada pela narrativa: "no poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos e que não sabe dar conselhos a ninguém" (1).

Pois bem, parece-me que boa parte da narrativa dos anos 70, da qual as que destaquei são uma amostragem, acentua a crise do romance nos termos em que Benjamin a colocou. Os procedimentos narrativos dos três livros tentam incorporar essa dimensão histórica coletiva própria da épica, na medida em que testemunham, acusam e condenam a História do país, história de todos, fazendo-se ouvir enquanto detentores de um saber que pode ser o saber de todos. A unidade dessas narrativas reside nesse fio ininterrupto que existe em todas elas e que as mergulha no fluir contínuo da História. Gabeira faz ouvir a sua fala; Veríssimo faz ouvir o coro dos seus mortos; Loyola atroa os ares com os ruídos da sua megalópolis implodida. São vozes e sons que atingem o leitor ávido, o qual os ouve, recolhe-se e reflete sobre eles. Ga-

(1) BENJAMIN, W., "A crise do romance", in Obras escolhidas, cit., pag. 54.

beira, Loyola e Veríssimo estão imersos na História e na vida coletiva, podem falar sobre suas preocupações e ainda sabem dar conselhos, de viva voz, com a voz dos mortos ou com o som metafórico do "bruhaha" urbano. É essa a unidade que pode ser detectada entre os três textos⁽¹⁾, independente da forma específica de cada um, que não é sequer semelhante: a nível dos procedimentos estilísticos são narrativas completamente diferentes, como vimos.

Mas essa diversidade não as distancia entre si, pois sua função instrumental é a mesma. O elemento épico, visível nos mortos de Veríssimo e no povo da praça que, qual um coro grego, decifram enigmas e fazem profecias; audível nos conselhos do viajante Gabeira, que, tal novo Ulisses, traz no corpo as cicatrizes da tortura; é palpável em Loyola, nos artifícios da montagem que fazem implodir o romance, estrutural e estilisticamente, instaurando possibilidades de caráter épico, no sentido benjaminiano do termo. Os textos publicitários, as letras de canções populares, os grafitti nos muros, as pichações de banheiro, as onomatopéias do caos urbano, as ladainhas e jaculatórias religiosas, etc., conferem autenticidade épica à sua narrativa, pois são extratos da vida da coletividade, num dado momento da sua história, cantadas como nos versos fixos da antiga epopéia⁽²⁾.

(1) "Lo que es nuevo en estas obras (...) es la rebelión contra todas las formas del poder, su reconocimiento de que se extiende a las mas variadas manifestaciones de la vida social y de su cultura, afectando tanto las relaciones sexuales como las estructuras lingüísticas, la organización aparentemente racional del discurso como las formas legales de la explotación económica, la estructura familiar como el sistema de clases". RAMA, A. "Los contestarios del poder", La novela latinoamericana 1920-1980, Bogota, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pag. 483.

(2) "O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento". BENJAMIN, W. "A crise do romance", cit., pag. 56.

São narrativas que, de uma forma ou de outra, pretendem fazer explodir as cadeias que prendem o indivíduo a uma sociedade reificada e que fazem disso uma função em si, na medida em que reforçam no leitor a consciência de pertencer a uma sociedade desse tipo, denunciando o máximo de possibilidades de humanização de que tal sociedade é capaz (e esse máximo parece ter se reduzido a um mínimo insuportável). Assim, no nível das possibilidades lingüísticas e temáticas, tais textos contêm a antevisão da incerta utopia de uma sociedade de outro tipo, em que o elemento épico, coletivo, possa ser naturalmente gestado em seu próprio seio.

Nesse sentido, acredito que eles incorporam à sua urdida o contexto social coletivo vivo que lhes deu origem, ao mesmo tempo que estão inseridos, como objeto de leitura, no seio de suas relações. Isso elucida a função que eles exercem no interior das relações de produção do seu momento histórico, o que remete à questão da posição do escritor dentro dessas relações.

No particular contexto econômico e político iniciado em 64, que expressa uma nova composição de forças internas e um novo tipo de articulação do capitalismo brasileiro com o mercado mundial, são completamente novas as implicações para o processo cultural, tais como a importação de novas técnicas e esquemas de organização produtiva, exigindo um reaparelhamento da produção cultural; a dominação política favorecendo a intervenção do Estado na cultura; a busca de integração com a produção industrial moderna, praticamente determinando o crescimento do mercado de bens culturais. No contexto mais geral do desenvolvimento capitalista, as implicações para o processo cultural dizem respeito aos traços do que se chama, hoje, de "pós-modernidade", ou seja, a emergência de novos traços formais na vida cultural, relacionada

à emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica, "chamada, freqüente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional" (1).

Ora, a grande interrogação do momento é qual deve ser a posição do escritor diante disso tudo. Com certeza, a consciência de estar inserido num determinado processo de produção é a única forma viável de tentar produzir uma literatura que se queria revolucionária, desde que tal opção era considerada prioritariamente tática. No entanto essa consciência passa obrigatoriamente pela necessidade de um novo trabalho com a linguagem, em virtude da necessidade de uma reformulação da noção de técnica literária (2).

Dessa forma, Gabeira, Loyola e Veríssimo estão alinhados entre os escritores "operativos" de que fala Benjamin, no mesmo texto cuja "missão não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo", na medida em que sua tendência literária consiste num avanço da técnica literária. Nessa linha, é preciso destacar que qualquer modificação da sociedade se traduz numa modificação paralela das categorias literárias, ajustadas a uma visão de mundo reformulada, que transita por mecanismos expressivos adequados. As mutações estilísticas são os mecanismos que conseguem detectar antecipadamente as transformações

(1) ver: JAMESON, F. "Pós-modernidade e sociedade de consumo, No vos Estudos Cebrap, S. Paulo, nº 12, jun./85.

(2) "(...) a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui qualidade literária, porque inclui sua tendência literária". BENJAMIN, W. "O autor como produtor", in: Obras escolhidas, cit.

sociais em processo. Assim, sempre convivem soluções diversas que atestam as contradições que operam dentro da sociedade⁽¹⁾.

O que a crítica formalista comumente tem interpretado como negativo nos romances que se utilizam das técnicas da reportagem jornalística e dos melos da indústria cultural, ao mesmo tempo que conservam traços da tradição narrativa realista, dando a tais recursos o caráter de subtração ao "intocável" gênero romanesco, na verdade são acréscimos que reformulam a forma-romance, pois a pureza simbólica da linguagem não dá mais conta de narrar um mundo que se tornou inenarrável; não são perdas, são adendos, ao mesmo tempo origem e explicação das profundas transformações pelas quais passam os gêneros literários atualmente. Tais transformações devem ser repensadas em função dos fatos técnicos da situação hodierna, em função da chamada "pós-modernidade", que exigem formas de expressão adequadas às energias literárias de hoje; "estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força"⁽²⁾.

Os três textos em questão incorporam elementos de outras técnicas de comunicação. A linguagem fácil e corrente de Gabeira, querendo transmitir a "notícia" com objetividade e rapidez; os diversos "jornais" existentes na narrativa de Veríssimo, que noticiam o incidente, seus prenúncios e suas conseqüências, assim como a plasticidade cinematográfica da linguagem do narrador (ou narradores), na descrição dos fatos; em Zero, a própria organização da página impressa, a fragmentação do texto, as "coupages" fílmicas nas descrições das cenas e, a nível do tema, o questiona

(1) RAMA, A. "La tecnificación narrativa", in La novela latinoamericana, cit.

(2) BENJAMIN, W. "O autor como produtor", cit., pag. 124.

mento dos próprios meios de comunicação de massa dos quais Loyola, enfática e não paradoxalmente, usa os recursos. São elementos presentes em nossa época, obrigatoriamente incorporados à técnica literária que, assim, vê-se mergulhada no processo da História; e, como elementos da atualidade, sua incorporação, enquanto matéria narrável e/ou enquanto técnica, têm uma função implícita: a de se representar ao público, enquanto denúncia de um tempo e de um mundo atomizados, possibilitando-lhe que se reconheça como figurante impotente de um processo histórico-econômico determinado⁽¹⁾.

O questionamento da estrutura e da textura literárias implícito, em maior ou menor grau, nas três narrativas em foco, vazado na incorporação de elementos alheios à linguagem, põs em questão a própria linguagem e converteu o tema da linguagem narrativa em tema geral do próprio romance da década passada. Mesmo no romance político, que é o de que me ocupei, das tímidas indagações de Gabeira sobre o que é escrever um livro, até a paroxística e delirante implosão de Zero, passando pela inesperada subversão estrutural de Veríssimo, o questionamento da linguagem está presente como tema e como problema, incorporando, como quer Benjamin, uma técnica literária correta para expressar uma tendência política correta.

A incorporação à literatura das técnicas advindas de outros produtos da vida cultural moderna, enquanto forma e enquanto matéria, quebra o efeito da "distância estética"

(1) "Acredito que a emergência da pós-modernidade está estreitamente relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo. Acredito também que seus traços formais expressam de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social". JAMESON, F., artigo cit.

realista⁽¹⁾: aquela atitude simplesmente contemplativa do realismo tradicional perdeu o sentido, porque a ameaça de uma catástrofe iminente não permite a mais ninguém a simples observação desinteressada, não permite que mais ninguém se diga inocente.

Ora, quando em Antares o velho Yaroslav tenta fotografar o coreto onde estavam os mortos, este aparece vazio: desfaz-se a ilusão realista, a linguagem ótica do realismo que tudo vê de fora se desvanece; revela-se, então, a "negatividade do positivo"; assim, quando Loyola implode a forma do romance em "mil pedaços", para que o leitor os remonte depois; ou quando Gabeira, na própria tessitura da narração, deixa claro que um acontecimento lembrado nunca é objetivo, é sempre sem limites, porque é apenas uma chave que abre portas para o que veio antes e o que virá depois.

São narradores que, nessas obras estudadas, reconhecem a impotência das convenções usuais da narrativa ante o poder incomensurável do mundo reificado e recriam uma outra linguagem e/ou uma outra estrutura, feita de dos fragmentos, dos cacos, do refugo da primeira. O mundo narrado, então, torna-se cheio de sentido, mas do sentido específico que o capitalismo lhe conferiu: é um realismo de novo tipo, um "realismo feroz", gestado numa sociedade que se caracteriza pela standardização, pela produção em série, pela linha de montagem, pelo consumo de massa. Não paradoxalmente, portanto, boa parte da narrativa dos anos 70, pelo fato de se gestar em tal sociedade e pelo fato de incorporar à técnica literária tais elementos, é literatura que traz as marcas do seu momento histórico: os elementos externos trans-

(1) ADORNO, T. "A posição do narrador no romance contemporâneo", in: Os Pensadores, cit.

formaram-se em elementos internos, os quais, dialeticamente, como texto lido e divulgado, serão parte dos elementos externos e, nesse sentido, são verdadeiros "focos de resistência". Dessa forma, parece-me, pode ser explicada a receptividade de tais textos junto ao público.

De um mundo que perdeu todo o sentido, ou melhor, que tem um sentido determinado imposto pelo capitalismo, o da alienação, o herói romanesco desertou: não há heróis em Antares, apenas títeres; José, de Zero, não é um herói, é um "infra-herói"; o próprio personagem apelidado de Herói não o é, apenas sofre de "neurose de heroísmo"; Gabeira também não é um herói, é um homem comum que viveu o pedaço da História que lhe coube e que busca sua própria identidade nas espirais do tempo vivido. É mais um sintoma da crise do romance, "sinal dos tempos", nesses tempos nada heróicos: se não há mais lugar para a subjetividade no mundo reificado, se não há mais possibilidades para o indivíduo solitário, totalmente pulverizado pelas estruturas, busca-se uma espécie de "terceira via", o mergulho no coletivo, que pode recuperar, reformulado, o sentido épico da narrativa, desde que o autor compreenda que não pode abastecer o aparelho produtivo sem modificá-lo. Ora, a indústria cultural também está mergulhada na coletividade, entendendo-a como uma massa amorfa e homogênea de pessoas teleguiadas. Trata-se, então, de recuperar o coletivo enquanto sujeito e não enquanto objeto. Nesse processo, autor e leitor estão juntos, desde que a "literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, definindo-a, aceitando-a, deformando-a" (1).

(1) CÂNDIDO, A. "O escritor e o público", in Literatura e Sociedade, cit., pag. 74.

Nessa linha, a crítica mais recente à narrativa da década passada rompe pelo meio o ciclo da produção literária; separa a obra do público, desconsiderando a importância deste último, minimiza a recepção do texto, taxando-a simplesmente de "sublimação do complexo de culpa da classe média". O sucesso de público, longe de constituir um demérito de teor populista, é um sintoma básico para detectar a função específica de cada uma das obras nos momentos determinados de sua produção e circulação. A cumplidade que Veríssimo, Loyola e Gabeira estabeleceram com seu público (assim como muitas outras narrativas políticas do período) talvez constitua um sinal de que é possível recuperar, transformado, o caráter épico da narrativa⁽¹⁾, se ela estiver mergulhada na tradição e na História de cada povo, sintetizando passado, presente e futuro.

Não se trata, todavia, de procurar o isolamento em relação a outras realidades e acentuar supostos traços específicos, tentando enfatizar uma absurda diversidade segregacionista, mas sim de tentar precisar nossas condições concretas⁽²⁾. Isso inclui considerar com seriedade a questão dos gêneros narrativos que aqui sofreram inovações e reformulações peculiares, como injeção da conjuntura particular da nossa evolução histórica, nas fases mais agudas da implantação do capitalismo. Na nossa amostragem, temos o caso de Veríssimo, que mescla o romance histórico-

(1) "... qualquer sonho sobre a ressurreição da epopéia ou do 'épico' antigo é apenas uma ilusão romântica; a comunidade orgânica que alimentou o poema épico desapareceu para sempre. O caminho a seguir leva à conservação das aquisições devidas à épica burguesa e simultaneamente à sua transformação. A essência da estrutura responde a uma missão funcional: mesmo nos seus espécimes mais fetichistas, o romance reforça, no leitor, a consciência de ser o filho de uma sociedade social". FEHER, F., *op.cit.*, pag. 83.

(2) ver RETAMAR, R.F. "Para uma teoria de la literatura...", cit.

co e o romance fantástico; de Gabeira, que funde História e (auto) biografia, num tipo novo de narrativa a que se vem dando o nome, na América de fala espanhola, de "testemunho"⁽¹⁾; e o livro de Loyola, que utiliza técnicas dos meios de comunicação.

São três narrativas que possuem uma unidade de fundo (dada pela tradição do romance histórico), mas apontam para caminhos diferentes, pois as soluções estéticas são diferentes; houve uma transformação no gênero, que já se coloca como uma tradição nossa, brasileira, latino-americana. Por meio dessa transformação, ele denuncia os códigos estabelecidos e traça linhas de outra ordem que pedem uma outra ordem de interpretação⁽²⁾.

A narrativa de cunho político da década passada estabelece, então, uma relação entre a realidade e o discurso narrativo, no qual a experiência histórica se incorpora como elemento diretamente formador, que permite definir o que é específico do nosso país, numa etapa da sua História. Nesse sentido, coloca-se como totalidade concreta pois, no presente, mergulha no passado e aponta para o futuro.

(1) ver RINCÓN, C. op.cit.

(2) "O romance começa a ser grande romance (...) quando deixa de se parecer com um romance; isto é: quando nascido de uma novelística, ultrapassa-a, engendrando, com sua dinâmica própria, uma novelística possível, nova, disparada para novos ambientes, dotada de meios de indagação e exploração que se podem plasmar - nem sempre sucede - em obtenções perduráveis". CARPENTIER, A. Literatura e consciência política na América Latina, S. Paulo, Global, s.d.

F. Bibliografia.

Bibliografia geral consultada

- ADORNO, T. "A posição do narrador no romance contemporâneo", in: Os Pensadores, São Paulo, Abril, 1980.
- ADOUN, J. E. "O realismo de uma outra realidade", in: América Latina em sua literatura, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- ALBUQUERQUE, M.M. Peguna história da formação social brasileira. Rio, Graal, 1981.
- ARRIGUCCU, D. "Jornal, realismo, alegoria", in Achados e Perdidos, São Paulo, Pólis, 1979.
- BAKTHINE, M. La cultura popular en la Edad Media e en el Renacimiento - El contexto de François Rabelais, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- BARTHES, R. e outros. Literatura e realidade, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.
- _____. O grau zero da escritura, São Paulo, Cultrix, 1974.
- BARBOSA, J. A. "A modernidade do romance", in O livro do Seminário, São Paulo, L. R. Editores, 1983.
- BENJAMIN, W. A origem do drama barroco alemão, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. Sociologia, São Paulo, Ática, 1985.
- _____. Obras escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. Os Pensadores, vol. XLVIII, São Paulo, Abril, 1980.
- _____. Poésie et Révolution, Paris, Ed. Denoël, 1971.
- BOSI, A. História concisa da literatura brasileira, São Paulo, Cultrix, 1983.
- BOSI, E. Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias, Petrópolis, Vozes, 1972.

- CÂNDIDO, A. Formação da literatura brasileira, São Paulo, Martins, 1969.
- _____. Literatura e sociedade, São Paulo, Nacional, 1980.
- _____. "Os brasileiros e a literatura latino-americana", in: Novos Estudos Cebrap, São Paulo, vol. I, 1, dezembro de 1981.
- _____. "Literatura brasileira em 1972", in Arte em Revista, São Paulo, Kairós, 1981.
- _____. "Literatura e subdesenvolvimento", in América Latina em sua literatura, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- CÂNDIDO, A. e outros. A personagem de ficção, São Paulo, Perspectiva, 1985.
- CARPENTIER, A. Literatura e consciência política na América Latina, São Paulo, Global, s.d.
- CARPEAUX, O.M. "Dialectica de la literatura brasileña", in: Brasil hoy, México, Siglo Veintiuno, 1968.
- CHAUÍ, M. Cultura e democracia, São Paulo, Moderna, 1981.
- _____. O que é ideologia, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- _____. Seminários, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- CHEVALIER, J. Dictionnaire des Symboles, Paris, Seghers, 1974.
- CHIAMPÍ, I. O realismo maravilhoso, São Paulo, Perspectiva, 1980.
- COHEN, F. e outros. Littérature et Idéologie, "Colloque de Cluny II", Paris, La Nouvelle Critique, 1970.
- COHN, G. Comunicação e indústria cultural, São Paulo, Edusp e Cia. Editora Nacional, 1971.
- COLLAZOS, O. e outros. Literatura en la Revolución e Revolución en la literatura, México, Siglo Veintiuno, 1971.
- CORTAZAR, J. "Ler um livro é sempre botar o dedo no gatilho", in Revista do Brasil, Rio de Janeiro, Sec. da Ciência e Cultura, 1984, nº 2.

- COUTINHO, C.N. e outros. Realismo e anti-realismo na literatura brasileira, Rio, Paz e Terra, 1984.
- _____. "Cultura e democracia no Brasil", in Encontros com a Civilização Brasileira, nº 17, nov. 1979.
- DALTON, R. El intelectual y la sociedad, Mexico, Siglo Veintiuno, 1969.
- DURHAN, E. "A dinâmica cultural na sociedade moderna", in Arte em Revista, nº 3, São Paulo, Kairós, 1980.
- EAGLETON, T. Marxismo e crítica literária, Porto, Afrontamento, 1978.
- FÊHER, F. O romance está morrendo?, Rio, Paz e Terra, 1972.
- FON, A. C. Tortura: a história da repressão política no Brasil, São Paulo, Global, 1979.
- GOLDMAN, L. Dialética e cultura, Rio, Paz e Terra, 1977.
- GRAMSCI, A. Literatura e vida nacional, Rio, Civilização Brasileira, 1978.
- _____. Gramsci dans le Texte, Paris, Editions Sociales, 1975.
- GOULART, F. Cultura posta em questão, Rio, Civilização Brasileira, 1965.
- _____. Vanguarda e subdesenvolvimento, Rio, Civilização Brasileira, 1970.
- HOLLANDA, H.B. Cultura e participação na década de sessenta, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. Impressões de viagem, São Paulo, Brasiliense, 1980.
- _____. Patrulhas ideológicas, São Paulo, Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, H.B. & GONÇALVES, M.A. Anos 70: literatura, Rio, Europa, 1980.
- IANNI, O. Imperialismo e cultura, Petrópolis, Vozes, 1976.
- JAMESON, F. "Pós-modernidade e sociedade de consumo", in Novos Estudos Cebrap, São Paulo, nº 12, junho de 1985.

- LAFETÁ, J.L. & LEITE, L. M. O nacional e o popular na cultura brasileira-literatura e artes plásticas. São Paulo, Brasilien se, 1983.
- LAFETÁ, J. L. e outros. "Ficção em debate e outros temas", Remate de Males, nº 1, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- LENIN, V. I. Escritos sobre la literatura y el arte, Barcelona, Península, 1975.
- LUCKÁCS, G. Teoria do romance, Lisboa, Editorial Presença
_____. Introdução a uma estética marxista, Rio, Civilização Brasileira, 1978.
_____. Marx e Engels como historiadores da literatura, Porto, Nova Crítica, 1979.
- KÔSIK, K. Dialética do concreto, Rio, Paz e Terra, 1976.
- MACHEREY, P. Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1966.
- MACHEREY, P. & BALIBAR, E. "Sur la littérature comme forme idéologique" in Littérature, nº 13, fev. 1974.
- MOTTA, C.G. Ideologia da cultura brasileira, São Paulo, Ática, 1977.
- NOVAIS, A. "O debate ideológico e a questão cultural", in Encontros com a Civilização Brasileira, nº 12, junho de 1979.
- NUNES, D. "Reflexões sobre o moderno romance brasileiro", in O livro do Seminário, São Paulo, L. R. Editores, 1983.
- PAZ, O. Signos em rotação, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- PRÉVOST, C. Littérature, politique, idéologie, Paris, Editions Sociales, 1973.
- RAMA, A. Transculturación narrativa en la America Latina, Mexico, Siglo Veintiuno, 1982.
_____. La novela latinoamericana 1920-1980, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

RAMA, A. Los gauchopoliticos rioplatenses, Buenos Aires, Calicanto, 1976.

_____. "Problemas y perspectivas de la critica literaria latinoamericana" in La novela latinoamericana 1920-1980, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

RETAMAR, R. F. "Para una teoria de la literatura hispanoamericana e otras aproximaciones", Habana, Casa de Las Americas, nov. 1975, nº 16.

RINCÓN, C. El cambio de la noción de literatura, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

SANTIAGO, S. "Repressão e censura no campo da literatura e das artes na década de 70", in Encontros com a Civilização Brasileira, nº 17, nov. 1979.

SARTRE, J. P. Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 1976.

SCHWARZ, R. O pai de família e outros ensaios, Rio, Paz e Terra, 1978.

_____. Ao vencedor as batatas, São Paulo, Duas cidades, 1983.

_____. "Criando o romance brasileiro", in Argumento, nº4, fevereiro de 1974.

SUSSEKIND, F. Tal Brasil, qual romance?, Rio, Achiamé, 1984.

_____. Literatura e vida literária, Rio, J. Zahar, 1985.

TODOROV, T. Introduction à la littérature fantastique, Paris, Editions du Seil, 1970.

VERNIER, F. L'Ecriture et les textes, Paris, Editions Sociales, 1974.

WILLIAMS, R. Marxismo e literatura, Rio, Zahar, 1979.

ZERAFFA, M. Roman et société, Vendôme, Presses Universiteires de France, 1976.

II. Bibliografia sobre os autores.

1. Érico Veríssimo

Livros

CHAVES, F. L. Érico Veríssimo: realismo e sociedade, Porto Alegre, Globo, 1976.

FRESNOT, D. O pensamento político de Érico Veríssimo, Rio, Graal, 1977.

SURO, J.R. Érico Veríssimo: história e literatura, Porto Alegre, D. C. Luzzatto, 1985.

VERÍSSIMO, E. Solo de clarineta, Porto Alegre, Globo, 1976.

Artigos

FURLAN, O. A. "A expressão estética da visão sócio-política em 'Incidente em Antares'", in Revista Vozes, Rio, Ano 70, nº 10, dezembro de 1976.

BEZERRA, P. "O carnaval na literatura", in Folhetim, 4-3-84.

CHAVES, F.L. "Érico Veríssimo", in Cultura, Suplemento de O Estado de São Paulo, julho de 1975.

BARBOSA, R. "Os poliedros de Érico Veríssimo", em "Suplemento Literário", O Estado de S. Paulo, 13-2-72.

DANTAS, M. "Dois romances num só", in "Suplemento Literário", O Estado de S. Paulo, 22-4-73.

FERNANDES, C. M. "Veríssimo, evite o espelho mágico", in "Suplemento Literário", O Estado de S. Paulo, 12-3-72.

GUERRA, J. A. "Do permanente e do incidental", in "Suplemento Literário", O Estado de S. Paulo, 11-3-73.

HECKER, Fº, P. "Um artista", in "Suplemento Literário", O Estado de S. Paulo, s.d.

MARTINS, W. "O novo realismo", in "Suplemento Literário", de O Estado de S. Paulo, 21-1-73.

_____. "Fábula, farsa, fantasia", in "Suplemento Literário" de O Estado de S. Paulo, 4-3-73.

VÁRIOS AUTORES. "Érico Veríssimo (1905-1975)", in Movimento, 8-12-75.

(s.a.). "Um fantástico Veríssimo", Visão, 21-12-71.

(s.a.). "Um país em julgamento", Veja, 16-11-71.

ENTREVISTA a Rosa Freire D'AGUIAR, "Um solo de clarineta", Manchete, 4-8-73.

2. Ignácio de Loyola Brandão

Livros

REALI, E. M. O duplo signo de Zero, Brasília/Rio, 1976.

Artigos

LAFETÁ, J.L. "Fragmentos da Pré-história", Movimento, 8-12-75.

LANCELOTTI, S. "Agonia latíndia", Veja, 20/08/75.

PICCHIO, L. S. "Ricominciare da zero: la terza via del romanzo latino-americano", Paese Sera, 24-5-74.

SALERNO, M. "Zero", Letture, 10-74.

TABBUCHI, A. "L'apocalissi di un romanzo brasiliano", Il Ponte, XXX, nº 5, 5-74.

(s.a.). "Em boa companhia", Veja, 29/05/74.

(s.a.). "Loyola", Tribuna da Imprensa, 30-6-79.

(s.a.). "Loyola, para cada livro um comício", Folhetim, 15-7-79.

(s.a.). "Pegando o leitor à unha", Folhetim, 13-1-80.

3. Fernando Gabeira

Livro

GABEIRA, F. Carta sobre a anistia, Rio, Codecri, 1979.

Artigos

AGUIAR, F. "Gabeira é isso, companheiros!", Movimento, 17 a 23/12/79.

ARRIGUCCI, D. "As viagens de Gabeira", Folhetim, 6-9-81.

CARVALHO, F. "Saltando fora, companheiro?", Movimento, 18 a 24/2/80.

FREITAS, G. "Fernando Gabeira, da sacada ao exílio", Folha de S. Paulo, 28-10.79.

GONÇALVES, E. "O que é que Gabeira tem?", Movimento, 20 a 26/4/81.

PÁRAMO, P. "Gabeira, descobrindo o descoberto", Movimento, 4 a 10/5/81.

PESSOA, L.T. "Uma ficção sangrenta", Jornal da Tarde, 1-11.79.

_____. "Jornalismo engajado", Jornal da Tarde, 8-11-79.

SANT'ANNA, A. R. "É isso aí, companheiro!", Jornal do Brasil, 25-11-79.

SINGER, A. V. "O pessoal e transferível", Folhetim, 6-9-81.

(s.a.). "As aves que aqui gorjeiam", Veja, 17-10-79.

(s.a.). "O político do prazer", Veja, 21-11-79.

(s.a.). "O que é isso, companheiro?", Isto É, 31-10-79.

(s.a.). "Sem sombra para o refresco", Tribuna da Imprensa, 3-11-79.

(s.a.). "O encontro com um personagem: Gabeira", Folhetim, 6-9-81.

(s.a.). "O cronista do país oculto", Veja, 25-2-81

(s.a.). "O melhor Gabeira, entre espantos e transformações", Jornal da Tarde, 14-3-81

(s.a.). "O alegre verão dos 80", Isto É, fevereiro de 1981.

III. Periódicos pesquisados

O Estado de S. Paulo - "Suplemento Literário", 1971, 1972, 1973, 1974, 1975.

_____ - pasta "Gabeira" do Arquivo d'O Estado de S. Paulo (vários anos)

_____ - pasta "Veríssimo", idem.

_____ - pasta "Brandão, I. L.", idem.

Folha de S. Paulo - "Folhetim", 1979, 1980, 1981.

Movimento - 1975 a 1981.

Opinião - 1973 a 1977.

Veja - 1971, 1972, 1974, 1975, 1979, 1980, 1981.

Visão - 1971, 1972, 1973.

Isto É - 1979, 1980, 1981.